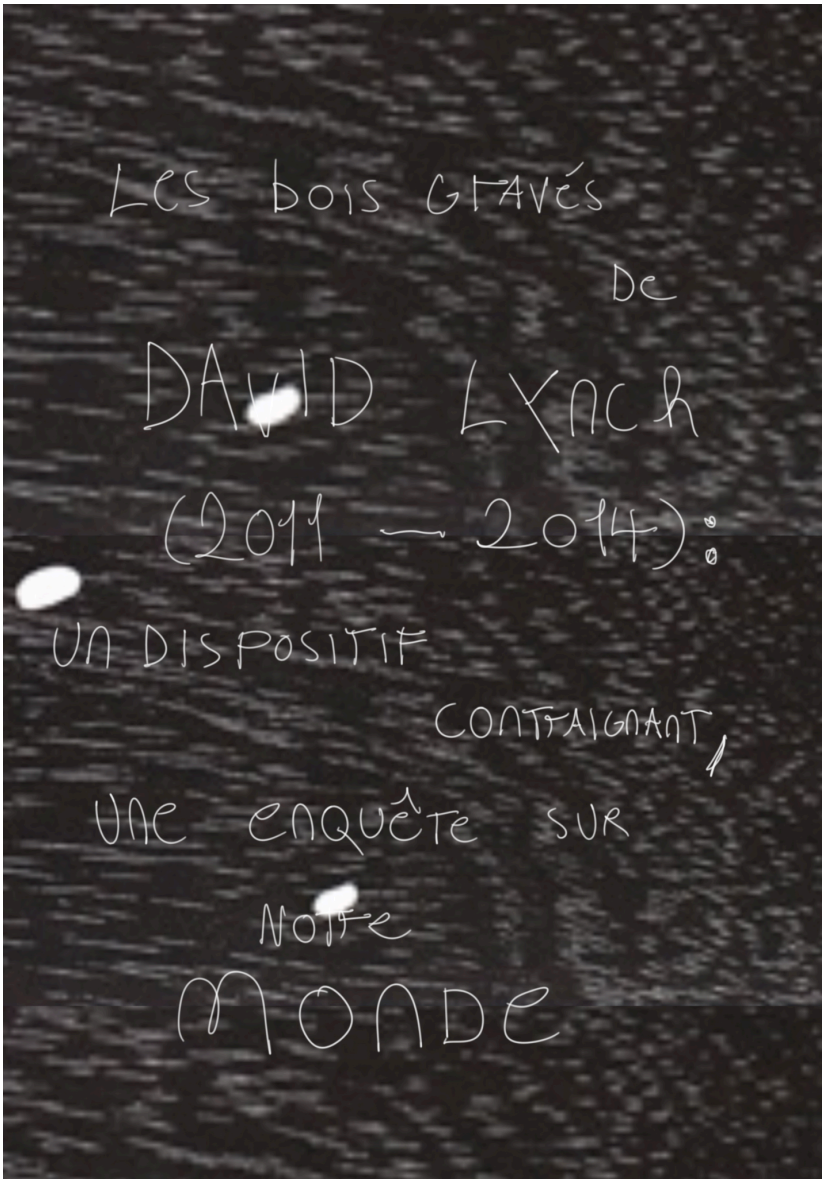
MAGNARD
Timothé
[redacted]

Année 2024-2025



Vol.1

Mémoire de Master 2 mention Histoire de l'Art

Parcours Recherche en Histoire de l'Art

Sous la direction de Monsieur Erik Verhagen, professeur des universités.

REMERCIEMENTS ET AVANT-PROPOS

Nous souhaitons adresser nos remerciements les plus sincères à Patrice Forest pour nous avoir montré des matrices supposées restées cachées. À Cécile Maruéjouls, qui a eu la gentillesse de nous guider dans un compte rendu d'un ouvrage — le rendant ainsi plus compréhensible à nos yeux — absolument décisif dans notre analyse. À Cécile Pocheau-Lesteven, qui a pris le temps de s'entretenir avec nous et nous a ouvert les yeux sur ce qu'est réellement la matérialité de l'estampe. Au personnel de la galerie Duchamp à Yvetot pour leur gentillesse lors de nos brèves discussions. À Élric Marshall et Élise Godefroy pour nos discussions lynchéenes. À notre directeur, Éric Verhagen, pour sa bienveillance, son aiguillage et son honnêteté. À tous les auteurs qui écrivent sur la magnifique œuvre de Lynch et qui participent à la garder en vie. À David Lynch, qui continue de nous faire rêver.

Nous souhaitons adresser au lecteur quelques remarques qui lui permettront de mieux comprendre l'organisation de ce « mémoire universitaire. »

D'abord, lorsqu'il s'agit de l'œuvre plastique de David Lynch, rappelons que son œuvre globale est immense, tentaculaire, en même temps interconnectée — tout en étant conditionnée à ses modalités de production. C'est pourquoi, pour aboutir à une analyse qui exploite la matérialité d'une image pour arriver à des conclusions sur le sensible, il y a une nécessité de contextualisation — qui, prise dans ce réseau tentaculaire — rend très long le chemin pour arriver à ce sensible.

Cet écrit a aussi pris, en cours de route, une dimension sentimentale, nous étions si attachés à cette œuvre singulière, que de voir son prolongement disparaître à tout jamais a imbibé notre période d'écriture d'une sorte de « deuil. » Ce qui explique, pour reprendre les mots de notre directeur, Erik Verhagen, que notre texte revête une dimension pathémique.

Nous avons intégré à notre annexe quelques fiches pour quelques repères quant à l'œuvre cinématographique de Lynch, tant elle est difficile à résumer au sein d'un développement.

NOTICE SUR L'IA (EDIT : 04/03/2026)

Nous avons utilisé, pour nous assister dans notre rédaction, *CHAT GPT 5 THINKING*. En effet, au-delà de nos activités universitaires, nous nous passionnons pour le code. L'intelligence artificielle étant l'outil du coder par excellence, nous avons évidemment rapidement appris à la maîtriser, c'est-à-dire- : la "fine tuner" — la faire nôtre – en faire un outil utile et fiable. Nous regrettons seulement d'avoir employé le modèle d'*OPEN AI* dont nous dénonçons fermement la politique. Et surtout, nous regrettons de l'avoir entraînée gratuitement sans que notre consentement éclairé ne soit effectivement recueilli.

Nous disposons désormais de notre propre intelligence artificielle, *AKI ZSH*, que nous utilisons exclusivement.

En ce sens, l'utilisation de l'IA fait partie de notre épistémologie. Nous considérons en effet que l'intelligence artificielle participe à rendre poreuse la frontière entre science "dure" et "molle". Ainsi nous avons pu coder / prompter l'IA pour qu'elle produise des *ponts*. Nous entendons par *pont* un chemin de réflexion que nous pouvons nous permettre de déléguer à une machine.

Un exemple de *pont* pourrait être le fait de voir – par intuition – une idée dans une image gravée. Nous soumettons alors l'idée à l'IA, avec une thèse très brève, et lui demandons de produire une *analyse plastique*. L'IA va alors produire un faisceau indiciel plus ou moins utile que nous prenons à notre compte ou non. Parfois l'IA lit mal l'image, parfois elle invente des détails…. Il faut naviguer prudemment. Mais nous avons parfois été très agréablement surpris par la qualité de l'analyse proposée.

L'IA nous a aussi bien évidemment très largement aidé à *web scraper* internet de manière terriblement efficace. Mais nous avons tout de même préféré lire des livres en physique lorsque cela nous a été possible.

Remerciements et Avant-propos..... 2
Notice sur l'IA (edit : 04/03/2026)..... 3
introduction..... 5
Partie 1 : Prendre le bois en mains..... 10
Petite histoire de la gravure sur bois et de ses logiques plastiques dans les gravures lynchéennes..... 10

Brève histoire de la gravure sur bois..... 11
Aux origines de la xylogravure..... 11
« L'âge d'or » de la gravure sur bois..... 13
Le XIXe siècle : Thomas Bewick..... 14
L'artification de la gravure sur bois..... 16
La gravure sur bois au XXIe siècle..... 17
Réapparition de logiques formelles dans les gravures lynchéennes..... 20
Cohabitation d'espaces-temps dans une image..... 20
Le « mode frénétique et horrifiant » et sa traduction plastique..... 22
L'Anxiété de Munch et #1 de Lynch : l'humain comme spectre de lui-même..... 23
Lynch face à l'estampe..... 25
Les différentes pratiques de l'artiste..... 26
Lithographie..... 26
Monotype..... 28
Photogravure..... 29
Collagraphie..... 31
Des formes conditionnées par le medium..... 33
Lithographie et gravure : les enfants jouent avec le feu..... 33
Gravure, monotype et lithographie : 2 formes / 3 formes..... 34
Collagraphie, gravure sur bois et photogravure : un langage pictographique silencieux..... 36
La gravure sur bois, un médium brut(al)..... 39
Une matière qui résiste : le bois gravé comme acte agressif..... 40
Le retour à la nature expressionniste contre une poétique de l'artificiel..... 42
David Lynch, artiste brut ?..... 45
Les figures terrifiantes du prisonnier de Bâle..... 46
Les linogravures de Miguel Hernández et le tumulte interne..... 48
Les mots communs de Palanc l'écrituriste..... 49
Le texte et l'image : Lynch graveur en lettres..... 52
Le rapport lynchéen à la lettre : entre répulsion et attirance..... 54
The Alphabet : la lettre coercitive..... 54
La lettre comme moteur d'image mentale..... 57
Des images pathémiques..... 57
Des lettres-signes plastiques..... 59
Nommer les choses..... 60
Le son de la lettre..... 63
La question du calligramme..... 65
La lettre inversée : d'un monde à l'autre..... 68
PARTIE 2 : Le monde gravé comme reflet du nôtre..... 71
La pensée et le corps : reflets d'états psychiques..... 72
Analyse par le symptôme..... 72

Lost Highway : diagnostic clinique par l'intuition ... *73*
Une défiguration expressionniste ? ... 75
Images de la panique, de la peur et de l'angoisse ... 76
Assimilation baconienne de la déformation ... 78
Figurer la pensée ... 79
Le feu et l'électricité, des matières informes à la signification polysémique ... 82
Les matières informes : abstractions lynchéennes ... 82
Le feu lynchéen, un signifiant bipolaire ... 85
L'incendie chez David Lynch ... 87
Le feu atomique : la naissance du mal ... 89
L'électricité : « le feu des temps modernes » ... 91
Graver l'électricité ... 93
La vision lynchéene d'un monde absurde et ultraviolent ... 97
Le monde va mal ... 97
Le (trop) caricatural ... 102
Le redneck : condensation de la violence américaine ... 104
Judy : le véritable mal ... 111
Le rêve, puis la méditation ... 115
La logique du rêve ... 115
Lynch surréaliste ? ... 117
Des histoires pour rêver ... 123
Il faut rêver, il faut méditer ... 127
Conclusion ... 132
Bibliographie ... 134
Sources primaires ... 134
Ouvrages de l'artiste ... 134
Entretiens avec l'artiste ... 134
Sources secondaires ... 136
Sources traitant directement de l'art plastique de l'artiste ... 136
Sources traitant du cinéma et de l'œuvre télévisée de l'artiste ... 138
Sources pour approche comparative ... 140
Le medium et son histoire ... 141
Écrits théoriques ... 142
Écrits littéraires ... 145

INTRODUCTION

Puis, pour laisser peut-être la place à un autre

qu'il avait près de lui, il disparut

dans le feu, comme poisson au fond de l'eau.[1]

Dante Alighieri

Lorsque nous avons commencé ce travail, David Lynch était vivant. Sa disparition en janvier 2025 rend notre enquête tristement d'actualité ; nous souhaitons qu'elle constitue, à sa modeste mesure, un hommage à une œuvre graphique exceptionnelle, d'autant plus qu'elle ne bénéficie pas encore d'une littérature suffisante pour en prendre pleinement la mesure.

Des avions à la manière d'un enfant ; des personnages cartoonesques à la tête explicitement phallique ; des usines ; des maisons ; du feu ; des mains géantes ; un bonhomme qui crée le chaos en jouant avec le feu ; des questions : Pourquoi l'électricité me fait-elle faire des mauvaises choses ? Des formes poétiques ; des illustrations de pensées sombres ; des femmes qui soulèvent un poisson ; une silhouette trouée ; des visions ; des insectes ; des cowboys…. Les gravures sur bois de David Lynch sont une plongée brute et troublante dans son univers, où chaque image semble capturer un fragment du « mystère absurde des étranges forces de l'existence.[2] » Elles matérialisent une tension permanente entre l'innocence enfantine et une noirceur viscérale, où la simplicité du trait régit une poésie obscure. Nous soutenons que l'œuvre imprimée de Lynch — ici, la gravure sur bois — constitue un terrain d'enquête autonome. Ce choix s'impose d'abord par un constat historiographique : les bois gravés de Lynch — entièrement réalisés entre 2011 et 2014 — sont totalement dépourvus de littérature scientifique, alors que ses lithographies ont fait l'objet d'expositions, de catalogues et de commentaires. La visibilité institutionnelle accordée aux estampes de l'artiste s'est concentrée sur la lithographie : Idem Paris — atelier où Lynch a réalisé la majeure partie de sa production d'estampes, sous l'impulsion de Patrice Forest — a régulièrement montré des séries récentes ; le FRAC Auvergne a présenté en 2012 *Man Waking From Dream*, exposition composée d'une centaine de lithographies ; et *David Lynch. Lithos : 2007–2009*, au Musée du dessin et de l'estampe originale (Gravelines), a engendré un volume édité par Patrice Forest chez Hatje Cantz ; faisant office de catalogue raisonné.

Notre problématique est la suivante : en quoi la gravure sur bois — envisagée comme médium à contraintes — produit-elle chez Lynch une poétique propre, et comment ces

[1] Dante Alighieri, *La Divine Comédie* (trad. Jacqueline Risset), Flammarion, Paris, 2010, p. 305.
[2] Chris Rodley et David Lynch, Lynch on Lynch, Londres, Faber & Faber, 2005, p. 91 : à propos d'*Eraserhead*, son premier long métrage : « the absurd mystery of the strange forces of existence. »

opérations matérielles engendrent-elles des formes du monde plutôt qu'elles ne les illustrent ? Par « médium à contraintes », nous entendons l'ensemble des opérations inhérentes au bois gravé : incision et arrachement plutôt que dépôt, résistance du matériau, organisation de la couleur et du blanc par réserves et fonds en champ levé, transfert sous pression, lecture haptique où l'œil est comme relayé par la main. De ce point de vue, la signification procède d'abord des gestes et des dispositifs, non d'un récit imposé en surplomb. Sans nier que chaque incision « a été intentionnellement produite et spécifiquement voulue », nous faisons l'hypothèse que la procédure excède et réoriente l'intention, au point de faire émerger du sens dont nous ne saurions dire s'il a été, ou non, prévu. Cette position rejoint celle de Daniel Arasse :

> De mon point de vue (qui n'est pas le vôtre), rien n'empêche un peintre d'inventer une nouvelle exégèse — et, plus radicalement encore, son tableau peut penser pour lui. Je veux dire que le dispositif imaginé par Cossa [ou tout autre artiste] pouvait, de lui-même, susciter un effet de sens que son auteur n'avait pas pensé[3]

Rosalind Krauss, a précisément montré qu'il est impossible de rendre compte d'une œuvre seulement par ce qui a été « intentionnellement produit et spécifiquement voulu[4] » par l'artiste ; la signification se noue dans l'écart que produit le dispositif lui-même. Nous retenons ce cadrage médial — sans déplacer l'axe hors du bois gravé — pour éclairer comment un procédé engendre des formes.

Le cadre opératoire est, de plus, informé par la série de cours que Jennifer L. Roberts a diffusée sur *YouTube*, lors du Covid, puis éditée en livre. (National Gallery of Art, playlist *Contact: Art and the Pull of Print[5])*. Roberts prend le parti de ne jamais envisager les estampes sous l'angle de leur reproductibilité. Elle déplace l'attention du motif vers l'opération et la lenteur de la fabrication, rappelant que, dans l'imprimé, l'image arrive après la presse : elle est l'effet d'un processus qu'il faut décrire, et non l'illustration transparente d'une idée préalable. Nous transposons ce paradigme à la xylographie : coupe, pression, réserve, encrage, « lettre-trait » et « fantômes » d'impression sont autant d'opérations qui structurent la perception et engendrent des formes du monde : symptômes, flux de feu et d'électricité, absurdité et violence, rêve et méditation. C'est dans ce sens que nous qualifions

[3] Daniel Arasse, *On y voit rien,* Paris, Gallimard, p. 39.
[4] Rosalind Krauss, « photographie surréaliste » in *Le Photographique. Pour une Théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 26.
[5] Jennifer L. Roberts, « On Printmaking », *Youtube* (en ligne) chaine National Gallery of Art Talks, url : https://www.youtube.com/watch?v=BiasyX2h22g&list=PLErBGbWC2wSNiNIgU3WRB3JEnKI5z2SFX [consulté le 26/08/25].

notre démarche de lecture matérialiste en un sens esthétique et technique : nous faisons primer les conditions matérielles de production comme causes formelles du sens ; ces conditions règlent la temporalité et le régime de visibilité des images, puis se convertissent en effets sémantiques. L'iconographie n'est pas évacuée ; nous la rapportons aux conditions matérielles qui la sous-tendent.

Le champ et la méthode s'en déduisent. Nous limitons le corpus aux bois gravés de 2011–2014 ; les autres techniques d'estampe (lithographie, monotype, photogravure, collagraphie) n'interviennent qu'en contrepoints strictement techniques destinés à isoler ce qui est propre au bois. Le cinéma et la peinture ne sont convoqués qu'en prolongements diégétiques, comme résonances ponctuelles, et guides interprétatifs. Les sources primaires guident l'enquête : *Lynch on Lynch* (entretiens avec Chris Rodley) et *Room to Dream* (récit croisé de Lynch et Kristine McKenna, assorti de témoignages) fournissent un cadre biographique jusqu'en 2018 ; deux films documentent le travail d'atelier, Guy Girard (*David Lynch, Don't look at me*,1989) et Jon Nguyen (*David Lynch: The Art Life*, 2017), montrant l'artiste à l'œuvre et commentant, par endroits, ses procédés. Nous rappelons que Lynch est d'abord un plasticien : formé à la peinture à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts avant son entrée à l'American Film Institute, il transpose dans ses films une sensibilité de peintre ; mais cette filiation ne suffit pas à expliquer ce que fait le bois gravé, elle constitue ici un horizon de comparaison. L'exposition *The Air is on Fire* (Fondation Cartier, 2007) a ouvert la voie à une réception élargie de l'œuvre plastique, sans pour autant susciter, concernant les bois, une bibliographie spécialisée.

Nous assumons que des outils théoriques déjà éprouvés autour de l'esthétique « plastique » du cinéma de Lynch peuvent éclairer la logique de ses bois gravés. D'une part, l'« indétermination originaire » telle que l'analyse Éric Dufour nous sert de cadre pour penser des images où la forme émerge du matériau et de ses opérations, avant tout récit surplombant[6]. D'autre part, dans une perspective d'exégèse du monde contemporain telle que la propose Pacôme Thiellement, nous lisons ces planches comme des dispositifs qui interprètent notre réalité en la faisant palpable dans des signes et forces, plutôt qu'en la représentant de manière mimétique[7]. À ce double horizon, nous joignons la matérialisation de la lettre mise en évidence par Michel Chion[8] : la lettre n'y vaut pas seulement comme énoncé, mais comme chose et comme rythme, ce qui autorise une véritable lecture de Lynch en «

[6] Éric Dufour, *David Lynch. Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008.
[7] Pacôme Thiellement, *Trois essais sur Twin Peaks*, Paris, PUF, 2018.
[8] Michel Chion, *David Lynch*, éd. Cahiers du cinéma, 2001.

graveur en lettres ». Ainsi, sans transposer des contenus filmiques, nous reconduisons des concepts plastiques vers la xylographie pour décrire, au plus près des gestes et contraintes du médium, la manière dont les bois gravés de Lynch produisent du sens. Aussi, Nous mobilisons une sémiologie d'inspiration foucaldienne[9], cette épistémologie s'imposant dès lors qu'il s'agit de traiter du rapport des signes — lettres et images — entre eux. Il ne s'agit pas de « décoder » un message préalable, mais de décrire des régimes de signes où texte et image se « superposent à eux-mêmes », la lettre valant comme chose et l'image comme écriture. Nous retenons la distinction entre ressemblance et similitude pour lire la xylographie comme un dispositif qui fait surgir du sens par circulation et répétition, plutôt que par copie d'un modèle. Dans ce cadre, la gravure n'illustre pas : elle produit des signes par ses opérations matérielles, ce qui justifie de parler d'une lecture sémiologique adossée au geste.

L'architecture du mémoire épouse l'ordre du raisonnement. La première partie établit ce que *fait* le médium : une brève histoire et trois logiques plastiques de la gravure sur bois (cohabitation d'espaces-temps, intensification frénétique, spectralisation), une comparaison avec les autres techniques d'estampe pour dégager la spécificité du bois, une clarification du caractère brut/brutal comme effet de procédé, enfin une poétique de la lettre où elle n'est plus légende mais image. La seconde partie déduit ce que cela *fait* voir : une « exégèse » du monde figuré. Ce terme est particulièrement pertinent sous la plume de Pacôme Thiellement qui cherche toujours à comprendre ce que *disent* les films de Lynch sur *notre* monde. Un monde-miroir où les symptômes psychiatriques, le feu et l'électricité, un univers absurde et ultraviolent, puis un régime de rêve et de méditation apparaissent comme formes engendrées par les opérations matérielles, plutôt que comme thèmes préalables que l'estampe se contenterait d'illustrer. En ce sens, la gravure sur bois, médium à contraintes, produit chez Lynch une poétique propre : la coupe, la pression et la lettre organisent le visible jusqu'à générer un monde — miroir du nôtre — et non à l'expliquer après coup.

[9] Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris, 1973.

PARTIE 1 : PRENDRE LE BOIS EN MAINS

Petite histoire de la gravure sur bois et de ses logiques plastiques dans les gravures lynchéennes

« Il faut faire appel à d'autres temps si l'on veut comprendre quoi que ce soit.[10] »

Georges Didi-Huberman

Lorsque David Lynch décide d'intégrer la gravure sur bois à son œuvre protéiforme, il insère intrinsèquement ses œuvres dans l'histoire complexe d'un médium qui, en Occident, existe depuis au moins cinq siècles. Son histoire ne bénéficie pas d'une historiographie claire et récente, mais a été racontée par des pratiquants de ce médium, ou par des connaisseurs. Ces derniers ont le mérite de réunir des informations éparses, mais ne se rattachent pas à une histoire de l'art objective et rigoureuse. Ceux-ci ne peuvent pas s'empêcher d'affubler la pratique de jugement de valeur, d'y voir, comme le faisait jadis Vasari, une enfance, un âge d'or, un déclin, puis un retour d'une pratique encensée. Mais, ce qui rend ces textes intéressants sont la profusion d'analyses plastiques, venant de plasticiens eux-mêmes, bien que nous ne partagions pas les jugements de valeur que celles-ci servent à exprimer. Pour tenter de tracer les grandes lignes de cette histoire, nous nous baserons sur *A History of Wood Engraving*, publié pour la première fois en 1883 par George E. Woodberry, essayiste de l'Histoire, écrivant principalement sur la poésie, notamment sur Edgar Allan Poe. Nous mobiliserons aussi Jean E. Bersier, auteur de *La Gravure. Les procédés. L'histoire*, publié pour la première fois en 1945. Celui-ci fut chef d'atelier de gravure à l'eau-forte à l'École des beaux-arts de Paris. Il existe, en outre, des ouvrages plus spécialisés sur des périodes en particulier, comme l'ouvrage dirigé par Peter Parshall, sur le XV^e^ siècle (2009), ou Rémi Blachon sur le XIX^e^ (2001).

Nous souhaitons ici montrer que des logiques plastiques organisant l'image et lui donnant sens sont apparues dès l'origine de la gravure sur bois et au fil de son histoire. Ces logiques plastiques sont trouvables des siècles plus tard dans les gravures de Lynch. C'est pour cette entreprise que nous établissons une brève histoire du médium, nécessairement sur-condensée et elliptique, basée simultanément sur des sources récentes et « sérieuses » et des sources plus anciennes, mais dont l'approche subjective est intéressante dès lors que nous la contextualisons et critiquons.

[10] Georges Didi-Huberman dans « Penser le geste et l'affect avec Claire Richard et Georges Didi-Huberman », podcast, *France Culture* (en ligne), url : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/toucher-et-affects-2068366 [consulté le 20/08/2025].

Brève histoire de la gravure sur bois

Aux origines de la xylogravure

Nous entendons gravure sur bois dans son sens contemporain, comme elle a été pratiquée par Lynch, c'est-à-dire l'emploi d'une matrice en bois gravée et encrée en vue d'une impression sur du papier ; nous ne faisons donc pas commencer son histoire par son emploi sur textile[11]. Bersier explique ainsi que Bouchot était convaincu que la xylographie fut employée par le pape Clément VI pour son commerce d'indulgences, les peintres et enlumineurs étant dépassés par une demande toujours croissante, la reproductibilité de la gravure aurait ainsi permis de la satisfaire. Par l'emploi, pour une même image, de différents blocs de bois, les imprimeurs pouvaient faire varier les images pour qu'elles satisfassent la demande du client. En combinant les blocs, ils pouvaient réaliser l'image d'une sainte ou un saint locale ou d'un patron pour satisfaire une demande précise sans avoir à peindre ou dessiner cette image. Bersier considère que ces images sont faites par des « artisans à la culture primitive » se fondant sur des modèles de « savants artistes[12] ». L'auteur estime que la xylographie représentant Saint-Christophe, datée de 1423 [**fig. 1**], par une inscription sur la gravure, est antérieure au *Bois Protat*. Cependant, des recherches ultérieures suggèrent que bien que la date de 1423 figure sur la gravure, celle-ci pourrait avoir été réalisée vers 1450[13]. Il s'agit d'une représentation du saint rehaussée de vert, de jaune et de bleu, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Avec le développement de l'imprimerie à caractères mobiles — dont l'invention est attribuée à Gutenberg, vers 1450 — la gravure sur bois trouve une nouvelle fonction : elle est intégrée au livre imprimé, dans les marges, en frontispice ou comme illustration pleine page. Ce nouveau régime technique permet d'élargir le lectorat tout en combinant texte et image sur une même feuille. La xylographie accompagne alors les premiers livres religieux, les abécédaires, mais également les calendriers, les traités scientifiques et astrologiques : l'*Apocalypse*, l'*Ars Moriendi* et la *Biblia pauperum* sont considérées comme les premiers livres illustrés par gravure sur bois[14]. Ce tournant est aussi technique qu'économique : l'image imprimée devient reproductible dans un cadre éditorial

[11] Pour une historiographie et une histoire de la gravure sur bois au XVe complète voir : Peter Parshall (dir.), *The woodcut in fifteenth-century Europe*, Yale University Press, Londres, 2009.
[12] Jean E. Bersier, *La Gravure. Les procédés. L'histoire* (1ère ed. 1945), La table ronde, Paris 2001, p. 97.
[13] Szilvia Bodnár, « An Early Forgery of the Buxheim St Christopher », *Print Quarterly,* XXVIII, 2011, p. 243.
[14] *The woodcut in fifteenth-century Europe*, *op. cit*., p. 46.

structuré. Ce déplacement des usages montre que la gravure est moins un art autonome qu'un médium adaptable, inséré dans des systèmes de production variés : ecclésiastiques, commerciaux, éducatifs, et même satiriques. La gravure sur bois fut aussi utilisée pour la fabrication de cartes à jouer, introduites en Europe au XIVe siècle, où elles ont rapidement gagné en popularité. Pour répondre à la demande, les artisans ont adopté la gravure sur bois, pour le gain de temps que procure sa reproductibilité. À Lyon, par exemple, les figures étaient gravées sur des planches appelées « moules de cartes ». Après encrage, ces moules imprimaient les motifs sur du papier, qui était ensuite contrecollé pour obtenir une certaine rigidité, puis colorié à la main ou au pochoir. C'est pour toutes ces raisons que la gravure sur bois est considérée comme un « art démocratique » s'adressant au « peuple commun[15] ».

« L'âge d'or » de la gravure sur bois

Woodberry et Bersier s'entendent ensuite pour considérer que c'est Dürer qui donne ses lettres de noblesse au médium. Albrecht Dürer, actif principalement à Nuremberg, joue un rôle central dans l'élargissement du champ d'expression de la gravure sur bois. Contrairement à la production anonyme ou artisanale de ses prédécesseurs, son œuvre affirme une intention d'auteur et une maîtrise réflexive du médium. Dürer ne se limite pas à illustrer un texte : il produit des suites autonomes (*L'Apocalypse, La Grande Passion, La Vie de la Vierge*) où l'image constitue un récit propre, rythmé par la composition des planches. Sa contribution est aussi technique : il collabore avec des artisans-graveurs pour complexifier les tailles, densifier les réseaux de hachures, introduire des rapports de lumière et d'ombre qui donnent à la gravure sur bois une profondeur jusque-là peu explorée. Par ces innovations, Dürer adapte les ambitions plastiques de la peinture à un médium reproductible. Bersier considère que les limites du médium sont atteintes : « Le grand Dürer avait donné les limites extrêmes des concessions possibles en gravant *le Petit Cheval*[16]. » Woodberry considère, lui, que c'est Holbein qui pousse encore le médium vers son apogée :

> Le premier à avoir dégagé sa vision des illusions de l'enthousiasme religieux, et à avoir dompté en lui l'anarchie de l'esprit romantique ; le premier à avoir compris que seul l'intérêt purement humain confère une signification durable à toute œuvre d'art, et à représenter

[15] George E. Woodberry, *A History of Wood Engraving* (1ère ed. 1883), Harper and Brothers, New York, 1969, p. 31., trad. personelle : « democratic art » ; « common people. »
[16] *La Gravure. Les procédés. L'histoire, op. cit.,* p. 137.

> l'humanité simplement pour elle-même ; le premier à exprimer son propos d'une manière qui semble à la fois vraie et belle pour tout esprit cultivé. C'est là que réside la valeur singulière et profonde de son œuvre[17].

Les deux auteurs attribuent ensuite un « déclin » au médium du fait que les « grands » artistes s'en détournent pour préférer la taille-douce qui permet un travail plus fin des valeurs et des traits. En réalité, il ne s'agit pas d'un « déclin » mais plutôt d'un déplacement, les artistes humanistes, cultivés au service des princes se tournent vers la taille-douce et la gravure sur bois retrouve son statut d'art « populaire ». Ainsi, en marge des cercles humanistes et des productions destinées aux élites, la gravure sur bois demeure un vecteur actif de représentations collectives, de savoirs pratiques et d'imaginaires sociaux.

En termes plastiques, la gravure sur bois apparaît d'abord, au XV^e^ siècle, avec une esthétique propre au médium. Woodberry l'évoque de manière très péjorative, à propos des premiers livres imprimés aux illustrations xylogravées dans le nord de l'Allemagne : « Elles étaient souvent grotesques, rigides, maladroites dans la conception, et négligées ou maladroitement exécutées.[18] » Ou bien :

> La religion, ce domaine moral et sentimental où naquit pour ainsi dire, l'estampe [...] lui conféra la nécessité d'être faite à la mesure de l'homme, de sa compréhension, de sa conviction profonde. Pour être agissante, il fut essentiel que l'estampe s'exprimât franchement, qu'elle frappât juste ; c'est ainsi qu'elle trouva dans une forme simple, abrégée, ce caractère définitif qui lui est indispensable pour être lisible[19].

Puis, ces formes « simples, abrégées » se voient supplantées par celles des « maîtres » comme Dürer qui vont adapter la plasticité chère aux élites, visant l'imitation de la nature, une complexité iconographique, une recherche de véracité dans l'anatomie. Le « déclin » évoqué par les auteurs est en réalité un retour du médium à son essence même, là où la taille-douce

---

[17] *A History of Wood Engraving, op. cit.,* p. 119*,* trad. personnelle, cit. originale : « the first to clear his vision from the deceptions of religious enthusiasm, and to subdue in himself the lawlessness of the romantic spirit ; the first to perceive only the purely human interest gives lasting significance to any artistic work, and to depict humanity simply for its own sake ; the first to express his meaning in a way which seems truthful and beautiful universally to all cultivated men. In this lies the peculiar and profound value of his works. »

[18] *Ibid.*, p. 47, trad. personnelle, cit. originale : « they were often grotesque, stiff, ignorant in design, and careless or inexpert in execution ».

[19] *La Gravure. Les procédés. L'histoire*, *op. cit.*, p. 17.

retrouve aussi la sienne. Le médium va ainsi pouvoir s'exprimer par ses potentialités plastiques propres, en se différenciant de la taille-douce.

Le XIXe siècle : Thomas Bewick

À la charnière du XVIIIe et du XIXe siècle, la gravure sur bois connaît une transformation décisive. La xylographie du XIXe siècle a fait l'objet d'un ouvrage récent de Rémi Blachon qui met en emphase la manière dont l'adoption du bois de bout (ou bois debout) révolutionne le médium. Contrairement au bois de fil, taillé dans le sens longitudinal de la fibre, le bois de bout est découpé perpendiculairement. Cette surface dense, dure et homogène permet un travail au burin, emprunté à la taille-douce, et donc une extrême finesse de trait. Cette technique, perfectionnée notamment par Thomas Bewick en Angleterre, ouvre de nouvelles possibilités esthétiques et industrielles : elle autorise une gravure d'une grande précision, tout en restant compatible avec la presse typographique. Cela signifie que texte et image peuvent désormais être imprimés simultanément sur la même forme, ce qui est essentiel pour la massification de l'imprimé. Ce progrès technique se conjugue avec l'introduction dans les imprimeries de la technique de la mise en train, c'est-à-dire la disposition méthodique des bois gravés dans la forme typographique. Concrètement, les vignettes gravées sur bois de bout peuvent être insérées directement dans la maquette d'un livre, à l'intérieur même du bloc de texte — et non plus en pleine page ou en planches séparées. Ces nouvelles images « enchantaient le public par la profusion de leurs vignettes, semées dans le texte imprimé, et non plus seulement en hors-texte ou en demi-pages[20]. » Cette remarque souligne non seulement une évolution technique, mais une véritable transformation de la relation lecteur-image. Le lecteur du XIXe siècle n'est plus face à une image isolée, mais immergé dans un univers visuel foisonnant, multiplié dans les marges, les chapitres, les lettres capitales.

Rémi Blachon intègre, dans son ouvrage, une image particulièrement intéressante, il s'agit d'une vignette de titre réalisée par Tony Johannot et gravée par Thompson [**fig.2**], publiée en 1832 pour *les Contes bruns par une tête à l'envers*. Il s'agit d'un recueil collectif de récits fantastiques publié à Paris en 1832. Le titre joue volontairement sur l'ambiguïté : « contes bruns » renvoie à une tonalité sinistre, préfigurant les genres fantastique et gothique. L'ajout « par une tête à l'envers » indique un point de vue étrange ou dérangé, ici littérarisé

[20] Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIXe siècle, l'âge du bois debout,* L'amateur, Paris, 2001.

par l'image. Cette image montre la manière dont le médium acquiert une plasticité propre, rendue possible par le bois de bout. Ceci se manifeste par la finesse extrême du trait, le modelé subtil des hachures, et la précision du rendu expressif. Cette matrice dense permet un travail au burin, proche de la taille-douce, autorisant des effets de profondeur, de vibration et de texture inaccessibles au bois de fil.

L'artification de la gravure sur bois

Au XX^e^ siècle, la gravure sur bois connaît un renouveau significatif, se détachant de son rôle traditionnel de reproduction pour devenir un moyen d'expression artistique autonome. De nouvelles potentialités plastiques du médium sont explorées, en tant qu'œuvre d'art à part entière. Philippe Le Stum résume cet état pré-artification de la gravure sur bois :

> Jusqu'à cette époque, la gravure sur bois n'était pas considérée en France et en Occident comme un art, mais comme une technique artisanale de reproduction. La gravure sur bois imprimée en couleurs était ignorée. En revanche, la gravure sur bois en noir était très abondamment utilisée dans l'illustration des revues ou des livres. Elle avait en effet l'avantage, par rapport aux autres formes de gravure, de pouvoir être imprimée en même temps que les caractères typographiques. Mais quelle que soit leur qualité, ces gravures n'étaient que des illustrations auxquelles on n'accordait pas le statut d'œuvre d'art. Elles étaient exécutées par des artisans graveurs professionnels, dont le métier consistait à graver dans le bois un dessin effectué par un autre intervenant, un artiste comme par exemple Gustave Doré. Les artistes dessinaient sur la matrice ; celle-ci était ensuite gravée par des graveurs de métier[21].

Il explique ensuite que le renouveau du médium se fait dans un contexte de découverte par les artistes français de l'estampe japonaise, particulièrement les gravures sur bois en couleur, avec comme figure de proue Henri Rivière. Dans un temps proche, Edvard Munch réalise ses propres expérimentations avec le medium, participant sans aucun doute à son renouvellement.

[21] Philippe Le Stum, « Une leçon japonaise : la gravure sur bois en couleurs en France, 1889-1939 », *Ebisu*, n°54, 2014, p. 252.

> À travers ses estampes, et plus particulièrement ses gravures sur bois (par exemple *Travailleurs dans la neige*, 1911, Oslo, Munchmuseet, et *Anxiété*, 1896 [**fig. 3**]), Munch a su exploiter divers effets qu'il utilisait également dans ses peintures — notamment la stylisation et le clair-obscur —, associés à une grande expressivité du trait. Son usage de la gravure sur bois fut novateur, en ce qu'il commença à tirer parti de la structure même du bois, mettant ainsi en valeur l'expressivité inhérente au matériau. Les gravures sur bois de Munch exercèrent une influence marquée sur les artistes ultérieurs, en particulier les expressionnistes allemands, et contribuèrent fortement au renouveau de cette technique. Dès ses premières estampes, une interaction féconde s'est établie entre ses œuvres gravées et ses peintures, chacune nourrissant l'autre[22].

Cette utilisation particulière du medium : employer son caractère brut, jouer sur la texture même du bois, sur ses inévitables forts contrastes, ses « accidents », la rudesse de ses lignes. Tout ceci pour exprimer un état psychique sera cher aux expressionnistes allemands, comme nous le verrons ultérieurement dans notre développement.

La gravure sur bois au XXIe siècle

Jean-Marie Marandin s'attache à montrer la « vitalité des mediums traditionnels d'impression dans l'art contemporain » ; eu égard à « l'obsolescence » du médium (au sens de Krauss), il évoque trois tendances majeures qui occupent le monde de l'estampe. La première modalité consiste en des jeux sur la potentialité de reproduction du geste d'imprimer, les impressionnistes en seraient les précurseurs par la manière dont, à travers une même gravure, en réalisant plusieurs tirages « en variant l'encrage et l'essuyage de la matrice[23] », déjouent le caractère de reproductibilité du médium au sens industriel, photographique. Ainsi, « la matrice encode une représentation stable du réel alors que les

---

[22] Heller Reinhold, « Munch, Edvard. », *Grove Art Online* (en ligne). 2003, url : https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000060294 [consulté le 12/06/2025], trad. personelle, cit. originale : « Through the prints, and especially through his woodcuts (e.g. Workers in the Snow, 1911; Oslo, Munch-Mus. and Anxiety, 1896), he was able to exploit various effects he also used in his paintings, for example stylization and chiaroscuro, which were allied to a great expressiveness of line. His use of woodcut was innovative, in that he began to exploit the structure of the wood itself, thus emphasizing the inherent expressiveness of the material. Munch's woodcuts had a marked influence on later artists, especially the German Expressionists, and they did much to foster a revival of the technique. From the time he made his first prints, the prints and the paintings largely fed off one another. »

[23] Jean-Marie Marandin, « Vitalité des mediums traditionnels d'impression dans l'art contemporain », *Nouvelles de l'estampe*, n°272, 2024, p. 3.

épreuves expriment l'appréhension sans cesse changeante qu'en ont les artistes, l'impression[24]. » Et :

> Dans le même esprit, les graveurs impressionnistes « investissent d'expressivité » un autre aspect de la chaîne opératoire de la gravure : l'impression d'états intermédiaires. Ils les traitent non pas comme les étapes préparatoires vers la fabrication d'un état définitif qui seul compte, mais comme les moments qui sont indissociablement les moments de l'émergence de l'œuvre et les moments de l'appréhension du sujet de l'œuvre[25].

Ce jeu sur la potentialité de reproduction investit l'estampe contemporaine, comme en témoigne صابون حلب, une performance réalisée par Camille Dufour en 2017 :

> L'exploitation des accidents lors de l'impression qui perturbent le transfert jusqu'à faire disparaître l'image codée par la matrice est devenue un geste partagé par de nombreux artistes dans des programmes différents. Camille Dufour, artiste belge, imprime dans le cadre d'installation-performance les mêmes matrices (de bois) qu'elle ne ré-encre pas, jusqu'à épuisement de l'encre sur la matrice et la disparition de l'image sur le support. (...) il lui faut rendre sensible la disparition : dans la série consacrée à la ville d'Alep (2017), la destruction de la ville et de ses habitants sous les bombardements du gouvernement syrien assisté par la Russie[26].

Le second mode décrit par Jean-Marie Marandin est celui de l'exploitation du médium pour ce qu'implique son processus même, en ce qu'il consiste en un « transfert par contact et pression. »

> Le transfert de l'image s'opère par contact et pression dans la gravure, la lithographie et la sérigraphie. Au moment de l'impression, la matrice rencontre le support et y laisse une trace : l'image imprimée. Ce moment, qui à première vue est banalement technique, s'inscrit dans une matrice imaginaire plus générale : quelque chose qui était présent laisse en se retirant une marque de son existence à cet endroit-là. Ce qui était présent est maintenant absent : l'animal a imprimé ses pas dans la boue ; tel événement

[24] *ibid.*, p. 3.
[25] *ibid.*, p. 3.
[26] *ibid.*, p. 4.

> a laissé une trace dans ma mémoire. Nombreux sont les artistes qui choisissent et « réinventent » un médium d'impression parce qu'il résonne, au-delà de la représentation qu'il peut permettre, au-delà de la présentation de ses qualités d'objet, avec le sentiment de perte ou, au contraire, d'accès à une réalité disparue, associé à la trace[27].

Et, *Eaux Anonymes* (2022) de Camille Dufour en est un parfait exemple, c'est une installation associant trois éléments :

> d'une matrice de bois figurant des corps ballotés dans les flots qui est posée sur le sol, une épreuve tirée de la matrice qui est accrochée au mur et, enfin, ce qui reste des fleurs que Dufour a écrasées pour en extraire les sucs colorés qui ont permis l'impression de l'épreuve qui est déposé sur la matrice. La matrice évoque par sa taille, par sa couleur, par le dépôt des restes de pétales écrasés, une pierre tombale. L'installation est un hommage aux milliers de migrants morts noyés dans les eaux entourant l'Europe. La matrice de bois contient l'image imprimée sur le mur, mais aussi le souvenir de ceux qui ont disparu sans laisser de trace[28].

Enfin, l'auteur évoque : « Les médiums d'impression dans le paradigme contemporain »,

> Les artistes du paradigme contemporain n'apportent que peu de modifications techniques aux médiums traditionnels d'impression (gravure, lithographie et sérigraphie) ; ils en métamorphosent l'utilisation en sélectionnant et développant ce qui, dans leur matérialité, leur mode opératoire ou l'imaginaire associé, exprime le plus directement possible ce qu'ils cherchent à exprimer ou transmettre[29].

Et, il considère que ce paradigme repose sur le fait de ne pas chercher de « représentation » mais une « présentation » ; il conclut en citant Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual :

> Morizot et Mengual, dans leur analyse du paradigme contemporain, reconnaissent comme un de ses traits caractéristiques « l'exploration des possibles et des résistances des médiums » ; ils l'assimilent à « une exaltation de l'expérimentation formelle détachée de tout contenu déterminé ». Ce n'est pas ce que l'on observe chez les artistes qui utilisent les médiums traditionnels d'impression : un « contenu déterminé »

[27] *ibid.*, p. 6.
[28] *ibid.,* p. 6.
[29] *ibid.*, p. 7.

guide « l'expérimentation formelle »[30].

Les œuvres plastiques lynchéennes se placent dans un entre-deux, elles ne sont pas « détachées de tout contenu déterminé » puisqu'elles sont figuratives, et qu'elles partent d'une « idée » initiale qui va prendre forme dans le médium choisi. Cependant, le contenu n'est pas réellement déterminé puisque ce dernier parle de « pilote automatique », et « à chaque fois que je commence, cela devient immédiatement quelque chose d'autre[31]. » En tout état de cause, son emploi de l'estampe reste une utilisation d'un « médium traditionnel d'impression », et, en ce sens, celui-ci produit des images dont le format ne diffère pas de toutes les gravures sur bois que nous avons évoquées au fil de notre brève histoire du médium. La nature de ses images autorise ainsi une approche comparative pour considérer ces images en termes de structures et faire état d'une constance de certaines logiques formelles trouvable chez Lynch et à travers l'Histoire.

Réapparition de logiques formelles dans les gravures lynchéennes

Cohabitation d'espaces-temps dans une image

Le *Saint Christophe de Buxheim* de 1423 [**fig. 1**] est conservé à la John Rylands Library de l'Université de Manchester. Cette image a été découverte au XVIII[e] siècle dans un manuscrit du monastère chartreux de Buxheim, en Bavière, elle est donc, l'une des premières gravures sur bois bien que sa datation ne fasse pas consensus. Il s'agit d'une gravure sur bois coloriée à la main condensant plusieurs épisodes de la vie du saint en une image. La figure gigantesque occupant le centre de l'image, est l'une des dépictions du saint, représenté portant l'enfant Jésus sur ses épaules, cette taille colossale est justifiée par sa légende qui fait de lui un géant. Il traverse un fleuve, appuyé sur un bâton de marche devenu un palmier, motif hagiographique traditionnel. Le saint traverse un fleuve, stylisé par des lignes ondulantes, il représente l'épreuve à franchir, à la fois physique et spirituelle. L'arrière-plan gauche dépeint l'épisode du départ du voyage, un homme sur un âne, probablement Christophe avant sa conversion, ou un autre voyageur. Autour se trouve un village, un moulin

[30] *Ibid.*, p. 7.
[31] David Lynch et Chris Rodley, *Lynch On Lynch*, Londres, Faber & Faber, 2005, p. 18. RETROUVER TRAD. officielle

à eau et des arbres : ce sont les éléments de la vie ordinaire, le monde terrestre que Christophe quitte. L'arrière-plan droit représente la vie de l'ermite, il tend une lanterne devant une chapelle ou une grotte. Cet ermite est celui qui, dans la légende, a orienté Christophe vers son futur rôle : aider les voyageurs à traverser le fleuve, jusqu'à ce qu'il porte un jour le Christ lui-même. Ainsi, dans une même image, cohabitent plusieurs lieux et temporalités, organisés selon des lignes de force qui fragmentent et organisent l'image. Plus encore, ce sont les mondes terrestres et spirituels qui cohabitent. En effet, l'auréole cruciforme et sa gestuelle de bénédiction indiquent clairement la nature divine du Christ, le fleuve est souvent interprété comme la frontière entre deux mondes, ou comme épreuve purificatrice[32]. Enfin, la lettre est intégrée à l'image, « Cristofon faciem die quacumque tuens /Aqua nempe de morte mala non morieris » / « Millesimo cccc xxiii anno » traductible par « Celui qui regarde le visage de saint Christophe ce jour-là ne mourra pas de mauvaise mort. » / « En l'an 1423. » Cette formule de protection visuelle donne une fonction apotropaïque à l'image. Bersier livre cette analyse de l'image :

> La simplicité extrême du trait assez grossier, l'absence totale de valeurs d'ombre et de relief que le graveur eût pu indiquer par des hachures, les grands blancs régulièrement disposés en couronne autour du sujet, tout cela confère à l'ensemble un caractère archaïque plein de noblesse. L'eau qui traverse le saint et qui fit sourire tant d'historiens d'art est indiquée par des traits formant des ondes, sortes d'écheveaux s'enroulant autour des jambes du passeur ; rien n'est moins maladroit, qu'on puisse dire, que cette figuration du mouvement s'inscrivant dans un rythme décoratif, le poisson qui semble posé à la surface de l'onde est là pour signifier sa profondeur. D'ailleurs les petits personnages qui gravitent autour de la grande figure centrale, les éléments décoratifs arbitrairement disposés, mais avec quel art consommé, font songer à certains dessins japonais tant le style en est pur et conforme à la vie[33].

Il pointe d'abord le trait « archaïque » de la gravure sur bois, trait caractéristique du médium, malgré les tentatives pour l'atténuer, et le rapprocher de la délicatesse de la taille-douce par les grands maîtres comme Dürer. Ce caractère « archaïque », où pourrions-nous dire « brut » de la figuration à travers le médium de la gravure sur bois se retrouve donc dans son histoire, et tout particulièrement chez Lynch, cependant nous aurons

[32] Ellie Pridgeon, « National and international trends in hampshire churches: a chronology of st christopher wall painting (c.1240 to c.1530) », *Hampshire Studies,* n°78, 2013, p. 110.
[33] *La Gravure. Les procédés. L'histoire, op. cit.,* p. 98.

l'occasion de revenir sur ce point. Mais surtout, Bersier, par sa comparaison avec « certains dessins japonais », semble avoir l'intuition de l'existence de cette logique plastique — présente tout au long de l'histoire de la gravure sur bois — que nous essayons de cerner.

Ce mode d'organisation de l'image, cette logique plastique de la narration visuelle éclatée, s'incarnent dans des gravures sur bois qui mobilisent les mêmes logiques de composition, permettant une lecture narrative intégrant plusieurs espaces-temps dans une image. Dans la gravure *Sheriff Bill visits the Indians while dreaming of sweet Clementine* [**fig.4**], c'est ce type de forme qui est à l'ouvrage. Comme dans le Saint-Christophe où plusieurs épisodes coexistent dans un seul plan, Lynch mobilise ici une scène mentale composite : il n'y a pas de continuité temporelle unifiée. Le shérif à cheval qui tire un coup de feu appartient à son propre espace, dans lequel, étonnamment, est matérialisée son ombre. Les corps sans vie et fuyant dans un campement appartiennent à un autre espace. La figure féminine, surgissant verticalement du flanc gauche de la composition aussi. Ces espaces-temps sont organisés par des lignes de force appuyées. Ils ne font pas nécessairement partie d'un même moment narratif, mais coexistent dans un espace mental totalisant. La narration n'est pas linéaire, mais en couches visuelles simultanées. Ces lignes ne sont pas illusionnistes mais syntaxiques, elles donnent forme à une ambiance, un rythme, une logique d'apparition. Aucun point de fuite, aucune perspective logique n'organise la scène. Le ciel, les figures, les objets sont posés dans l'espace comme des signes mentaux, exactement comme dans les gravures « archaïques. »

Aussi, l'image de Lynch est traversée par une trame verticale dense, rythmée, analogue à la pluie ou à une vibration mentale. Cette hachure ne décrit pas la profondeur, mais structure la surface en tension. Cette trame est analogue aux flots stylisés du *Saint Christophe* : « des traits formants des ondes, sortes d'écheveaux s'enroulant autour des jambes du passeur[34] » selon Jean E. Bersier. Ainsi la gravure de Lynch rejoue, en gravure contemporaine, une logique plastique d'image-narration où l'espace est le support d'une mémoire éclatée, d'un récit non-linéaire, d'une pensée visuelle. Lynch, et le maître anonyme du *Saint Christophe* partagent une même structure : celle d'une image à lire comme une cohabitation d'espaces-temps.

Le « mode frénétique et horrifiant » et sa traduction plastique

[34] *La Gravure. Les procédés. L'histoire, op. cit.,* p. 98.

Ensuite, la vignette de titre créée par Tony Johannot et gravée en bois debout par Charles [**fig.2**] pour les *Contes bruns par une tête à l'envers* (1832) révèle un autre moyen signifiant à l'œuvre dans une autre gravure lynchéenne, celle de la stylisation du visage, sur le mode du tumulte. La vignette des *Contes bruns par une tête à l'envers* est un portrait de l'auteur fictif de ce recueil, dans lequel figure notamment *Une conversation entre onze heures et minuit* et *Le Grand d'Espagne* de Balzac : « conte saturé de violence que Balzac intègre, avec *Le Grand d'Espagne*, au recueil collectif des *Contes bruns*, composé à la faveur de la mode frénétique et horrifiante[35]. » L'image de couverture matérialise immédiatement, en même temps la violence frénétique et l'horreur, à travers un portrait : une tête humaine inversée, flottant dans un champ noir hachuré : une figure déréglée, suspendue dans un espace sans repère. La gravure noire, vibrante, agressive, sature le champ visuel. La matière graphique oscille entre un aplat noir comme champ d'ombre sans profondeur et cernes de lignes courbes, entrelacées, nerveuses, qui forment une auréole de désordre graphique. Ces traits, loin de l'organisation rationnelle de la hachure classique, prennent la forme d'un enchevêtrement semi-chaotique, qui participe directement à l'effet d'effroi se manifestant aussi dans le regard inversé et appuyé que la figure adresse à son regardeur.

Dans la gravure *This is my hammer* de David Lynch [**fig. 5**], cette même logique plastique est reconduite. La silhouette humaine, immobile, les bras levés, s'adresse frontalement au spectateur, à travers un regard perturbant : mais surtout par l'arme qu'elle tient, comme dirigée vers nous. Sur le même mode que la gravure de Johannot et Thompson, mais avec une plus grande variété de signes plastiques qui poursuivent la même logique. Le fond est saturé de trames irrégulières, de stries, de griffures, de hachures désarticulées, qui ne construisent pas un espace, mais prolifèrent autour de la figure comme une atmosphère pulsionnelle. À l'instar de la gravure de Johannot et Thompson, cette graphie gestuelle, presque « gribouillée » devient le véritable sujet de l'image. L'effroi réside simultanément dans le hiératisme de la figure alors même que le trait la ronge, l'entoure, la cerne, l'enferme. Aussi, à travers la logique de la menace : dans la gravure de Lynch, le texte inscrit, « this is my hammer (ceci est mon marteau) », agit à la manière du regard insistant dans la gravure des *Contes bruns* : il adresse une menace, interrompt la distance, et fait de l'image une agression mentale.

[35] Maria Beliaeva Solomon, « « L'horrible vrai » des Contes bruns de Balzac », *Dix-Neuf,* n°26, 2022, Abstract.

L'Anxiété de Munch et *#1* de Lynch : l'humain comme spectre de lui-même

La dernière forme que nous évoquerons est celle évoquée par Reinhold Heller, à propos de Munch, comme « divers effets qu'il utilisait également dans ses peintures — notamment la stylisation et le clair-obscur —, associés à une grande expressivité du trait. Son usage de la gravure sur bois fut novateur, en ce qu'il commença à tirer parti de la structure même du bois, mettant ainsi en valeur l'expressivité inhérente au matériau[36]. » D'abord, absolument toutes les gravures sur bois de Lynch tirent parti de la structure même du bois, à des degrés différents, mais chacune porte en elle la trace de la matière qui compose la matrice. Mais, la gravure *#1* [**fig.6**] et *L'Anxiété* [**fig. 3**] peuvent faire l'objet d'une comparaison plus approfondie en ce qu'elles sont une déclinaison d'une même forme plastique.

Cette forme est celle du spectral, de la disparition de l'identité, à travers un emploi particulier de la gravure sur bois qui, selon les mots de Heller Reinhold, « tire parti de la structure même du bois », mettant en valeur « l'expressivité inhérente au matériau ». Munch représente une foule dans une frontalité stricte : les figures se tiennent côte à côte, mais aucune ne semble en relation avec l'autre. Chaque corps, bien que physiquement proche, est psychiquement isolé, plongé dans un état d'angoisse silencieuse. Leurs visages sont déjà altérés : masques rigides, bouches closes, regards absents. L'expression se dissout dans une stylisation extrême ; ce n'est plus la singularité de l'individu qui compte, mais l'effet collectif d'un même vide intérieur. Ces figures ont plus ou moins perdu les signes supposés faire visage, dans un mouvement de disparition progressive. Il ne s'agit pas seulement d'une esthétique de la stylisation, mais d'une mise en crise du visage par la matière même, la gravure devient un champ de tension où l'humain s'efface.

Dans la gravure de Lynch, la figure humaine n'est plus qu'un buste blanchi, sans traits reconnaissables, percée au centre du front par une tache noire. Ce n'est plus un visage, mais une présence spectrale, un contour vidé de toute identité : aucun regard, aucun pli, aucune expression. Les signes qui faisaient visage — les yeux, la bouche, le regard, le souffle — ont totalement disparu. L'humanité y est réduite à une forme creuse, rayée de lignes blanches irrégulières, comme un négatif ou une mémoire effacée. Cette trame blanche, résultat de hachures gravées à la surface du bois, ne restitue aucun autre modelé que celui de la matrice même.

[36] « Munch, Edvard. », *art. cit.*

Là où Munch propose une variété de visages figés, engagés dans un même champ émotionnel, Lynch ne représente qu'une seule figure, isolée, comme progression finale de cette logique : l'effacement est accompli. La tension entre visage et non-visage, présente chez Munch sous la forme d'une perte graduelle de traits identitaires, est chez Lynch portée à son extrémité. Le visage devient surface d'inscription d'une absence, lieu d'un for intérieur vidé. L'encre employée : diluée, translucide, renforce la dimension « spectrale » à l'œuvre dans la gravure lynchéenne. La gravure ne montre plus, mais fait apparaître ce qui n'a plus de forme visible.

Ainsi, dans les deux cas, le médium du bois gravé ne sert pas la ressemblance, mais l'effacement, le traitement spectral de la figure humaine. Le bois — par sa résistance, son grain, sa texture — devient matière d'expression : outil d'un non-portrait. Ce que nous appelons visage n'est plus qu'un tracé affectif, une trace d'effacement, une présence mutilée. C'est dans ce dialogue silencieux entre Munch et Lynch, à travers le temps, que se manifeste une logique plastique de figuration en creux : celle du sujet spectral, qui paraît s'effacer sous nos yeux.

Lynch face à l'estampe

Printmaking is a much more strange and alien affair than we have been led to believe.[37]

Jennifer L. Roberts

Il est très courant de dire de Lynch que son œuvre est protéiforme, au sein même de la pratique de l'estampe, le même constat doit être fait. Les gravures sur bois de Lynch sont loin de constituer sa pratique de l'estampe, il s'agit en réalité d'une très petite partie de son corpus. La majorité de ses estampes — celles pour lesquelles l'artiste est le plus connu — sont ses lithographies, réalisées en parallèle des bois gravés dans l'atelier *Idem* à Paris, entre 2007 et 2020. Mais ce n'était pas là son premier contact avec l'estampe. Dès 1997, il réalisa des monotypes, des collagraphies ainsi que des photogravures chez *Tandem Press*, à Madison. Il convient ainsi, après avoir brièvement expliqué en quoi consistent ces techniques, de replacer cette pratique de graveur dans son corpus d'estampes. Ceci pour comprendre comment des images traversent cette pratique, la manière dont elles se fixent différemment à l'aune de ce que permet, ou non, le médium employé. Il faut donc d'abord expliquer ces différentes techniques, leurs spécificités pour comprendre comment ces images sont créées.

Les différentes pratiques de l'artiste

Lithographie

La lithographie est une technique d'impression planographique, fondée sur la répulsion chimique entre l'eau et les corps gras. Mise au point en 1796 par Aloys Senefelder, elle repose sur un principe : le gras attire l'encre, l'eau la repousse. Contrairement aux procédés en creux ou en relief, la lithographie permet d'imprimer depuis une surface plane, sans incision du support. Cette particularité lui confère une grande liberté de geste, une largesse de possibilités plastiques. La matrice traditionnelle est une pierre calcaire très fine au grain serré. Ce support poreux est parfaitement adapté à la rétention de solutions aqueuses et grasses. Le dessin est directement exécuté sur la pierre à l'aide de crayons lithographiques (à base de cire, suif et noir de fumée), au pinceau, ou même — dans le cas de Lynch — à la main avec une encre liquide grasse. Les zones dessinées deviennent lipophiles, tandis que les zones laissées vierges, après traitement, seront hydrophiles. Une fois le dessin achevé, la

[37] Jennifer L. Roberts, « Jennifer L. Roberts on Printmaking, », *vid. cit*., : (« L'estampe est une affaire bien plus étrange et étrangère que ce qu'on nous a amenés à croire. »).

surface est préparée chimiquement par l'application d'une solution à base d'acide nitrique dilué et de gomme arabique. Cette opération a pour effet de fixer le dessin dans la pierre et de rendre les autres zones imperméables à l'encre. Lors du tirage, la pierre est d'abord humidifiée : les parties non dessinées absorbent l'eau, empêchant l'adhérence de l'encre. Ensuite, une encre grasse est passée au rouleau : elle n'adhère qu'aux zones grasses (le dessin), tandis que les zones humides la repoussent. La feuille de papier est ensuite posée sur la pierre encrée, puis passée sous une presse lithographique. La pression permet le transfert de l'image. Ce procédé permet une grande fidélité au trait original, y compris les nuances les plus fines. Le rendu, particulièrement subtil, peut rappeler le dessin au crayon, au fusain ou à l'encre. Il autorise également la superposition de plusieurs couleurs, chaque teinte nécessitant une pierre différente soigneusement alignée.

Les lithographies [**fig. 4 et 6**] de David Lynch se caractérisent par une plasticité flirtant avec l'abstraction, dans laquelle l'usage de la lettre vient parfois construire un sens à partir d'images autrement indéterminées. Elles forment un corpus à part dans son œuvre imprimée : il s'agit des seules estampes exposées dans des institutions muséales (à l'exception de quelques bois gravés exposés à Yvetot en juin 2025 parmi une majorité de lithographies), ayant donné lieu à deux catalogues accompagnés de textes critiques développés sur leurs modalités de fabrication, leur matière sensible, et les liens profonds qu'elles entretiennent avec sa filmographie. Dans l'un de ces essais, Chihiro Minato désigne les lithographies de Lynch comme des « paysages vibratoires[38] », c'est-à-dire des surfaces d'apparition où le motif — qu'il s'agisse d'une figure, d'un lieu ou d'une forme non identifiable — semble émaner de la matière même du support, plutôt que s'y inscrire frontalement. La pierre, par sa porosité et le papier japonais, par son grain irrégulier, sont les véritables moteurs plastiques de ces images. Le noir y est rarement uniforme : il se dissout, bave, oscille autour des blancs, qui ne sont jamais purs, mais auréolés d'ombres tremblantes. Lynch, selon Minato, « tire parti du hasard des bavures de l'encre pour donner un étonnant effet de halo à ses blancs[39] ». Ces images doivent, selon lui, être vues dans une lumière sombre, condition d'apparition de cette vibration subtile qui fait que ces paysages — bien que non reconnaissables — procurent une sensation de déjà-vu, d'espace mental traversé par la mémoire. La surface y devient vivante, comme travaillée de l'intérieur par une tension lumineuse, un mouvement lent d'« extension des ténèbres vers le spectateur[40] ». Le regard ne

[38] Chihiro Minato, « Dans les tréfonds d'un paysage vibratoire » dans cat. cit. *David Lynch Lithos*, pp. 159-162.
[39] *Ibid*., p. 161.
[40] *Ibid*. p. 161.

lit pas, il explore une zone intermédiaire entre forme et apparition. Cette qualité d'indécision propre aux lithographies de Lynch est renforcée par le cadre de production dans lequel elles ont été réalisées : l'atelier *Idem*, à Paris, anciennement connu sous le nom de Mourlot, un lieu chargé d'histoire, où des artistes comme Picasso, Matisse ou Giacometti ont travaillé sur les mêmes pierres lithographiques. C'est cette continuité matérielle qui conduit Minato à parler d'un « temps minéral[41] » — celui de la pierre elle-même, qui porte en elle la mémoire des représentations passées. Comme la paroi des cavernes paléolithiques, la pierre n'est pas un simple support, mais une scène archéologique. Jean-Charles Vergne, faisant un parallèle entre la pierre lithographique et la scène de théâtre, y décèle « une enceinte spatiale et temporelle que d'autres ont arpentée avant que le support n'ait été débarrassé, arasé, remis à neuf pour d'autres représentations, d'autres créations.[42] » L'image naît ainsi dans un espace déjà hanté, comme si chaque estampe de Lynch était habitée par un passé enfoui, une épaisseur historique réactivée par le geste présent. Parallèlement à cette dimension matérielle, Jean-Charles Vergne propose aussi une lecture centrée sur la figuration humaine. Il observe dans les lithographies de Lynch une transposition des dynamiques relationnelles propres à ses films : conflits affectifs, tensions intimes, ambivalence entre attraction et rejet. Certaines images, en particulier celles où deux figures humaines sont enfermées dans une boîte ou un espace clos, renverraient à ce qu'il appelle les « déchirements des amants baconiens transposés dans un monde lynchéen[43] » : des corps isolés, distordus, comme figés dans un moment de séparation ou de contact impossible. La pierre lithographique devient alors scène de tension psychique, un espace symbolique clos où se rejoue un théâtre minimal du désir, de la douleur ou du silence. Ainsi, les lithographies de Lynch mobilisent pleinement les ressources matérielles et symboliques du médium. Elles conjuguent l'abstraction, la mémoire, la lenteur, et une sensibilité particulière à l'indécision visuelle, produite par le travail du noir, des halos, et de la vibration de la matière. Elles ne disent pas : elles apparaissent, à la manière d'images intérieures, où la figure, la lettre et la texture coexistent sans hiérarchie, dans une zone indistincte.

Monotype

[41] *Ibid*, p. 161.
[42] Jean-Charles Vergne dans *Man Walking from Dream*, cat. expo., sous la dir. de Pierre Zaoui et J. Charles Vergnes (Clermont Ferrand, Frac Auvergne, 28 janvier 2012-20 mai 2012), Saint-Just-La-Pendue, Chirat, 2012., p. 79.
[43] *Ibid.*, p. 66.

Le monotype occupe une place singulière dans l'histoire des techniques imprimées. Contrairement à la gravure, à la lithographie ou à la sérigraphie, il ne repose sur aucun procédé de matrice permettant la reproductibilité. Il s'agit au contraire d'un mode d'impression unique, fondé sur le transfert direct d'une image peinte ou dessinée sur une surface lisse, généralement une plaque de métal, de plexiglas ou de verre, vers une feuille de papier. Ce processus produit une image non répétable, d'où son nom. L'artiste élabore son image directement sur la plaque à l'aide d'encres grasses ou d'encre typographique, en travaillant en positif : par ajout de matière ; ou en négatif : par soustraction, en grattant ou essuyant la surface. Il peut peindre au pinceau, dessiner au doigt, à la spatule, au chiffon. Une fois l'image prête, une feuille de papier humide est appliquée par-dessus, puis l'ensemble est passé sous une presse taille-douce, ou simplement frotté à la main ou au dos de la feuille. Le transfert, en raison de la nature humide du papier et de la viscosité de l'encre, absorbe une partie du motif, mais jamais en totalité : la pression déplace, étale, altère les détails. Le résultat est donc une image unique, souvent légèrement floue ou atmosphérique, qui conserve la mémoire du geste initial tout en révélant les accidents du passage presse. On peut parfois tirer une seconde épreuve plus pâle, appelée coulée ou fantôme, mais celle-ci est toujours résiduelle et moins précise.

Les monotypes de Lynch [**fig. 1 et 5**] sont probablement les estampes les plus sombres et morbides qu'il réalisa. La technique même du monotype ainsi que l'emploi d'un papier fait main leur confère une qualité organique, que Lynch pousse à son paroxysme en la combinant à une iconographie profondément dérangeante. Certaines de ces œuvres recourent à un usage violent du rouge, appliqué de façon liquide, tachée, presque coagulée, qui évoque à la fois le sang et la chair interne. Une silhouette enfantine aux membres indistincts, dessinée sommairement en noir, semble expulser ou accoucher d'un double miniature, dans une scène impossible. Le rouge souligne le contour ou l'intérieur du ventre, une genèse monstrueuse, ensanglantée, qui n'est pas sans rappeler le rapport particulier à la natalité entretenu dans *Eraserhead*. Nous ignorons s'il s'agit d'une naissance, d'un cannibalisme infantile, ou d'un rêve morbide : l'ambiguïté plastique est totale. Cependant, tous les monotypes ne relèvent pas de cette logique morbide. Certains, ouvrent une plasticité plus méditative, onirique et minimale, tout en conservant l'atmosphère singulière propre à Lynch. L'un montre une silhouette très sommaire, noircie d'un seul geste rapide, au-dessus de laquelle flotte une bulle contenant le mot « dream ». Le trait y est enfantin, fragile, et la figure paraît davantage observer ou attendre que souffrir. De même, une autre figure grossièrement tracée semble débout à un seuil, dans une posture plus lisible, presque féminine. D'autres figurent des

lettres aux quatre coins, indiquant une figuration sommaire en leur centre : des monotypes au dessin symbolique, où l'image n'est plus dominée par une figure centrale, mais structurée par un réseau de signes flottants[44].

Photogravure

La photogravure est une technique d'impression qui allie la précision de la photographie à la matérialité de la gravure en creux. Elle s'est développée à la fin du XIX^e^ siècle, dans un contexte dans lequel l'on cherchait à reproduire des images photographiques en quantité. Elle repose sur un principe de transposition photochimique de l'image vers une plaque de cuivre, qui sera ensuite encrée et imprimée selon les principes de la taille-douce. La photogravure s'appuie sur le transfert d'une image photographique sur une plaque métallique, à l'aide d'un film photosensible. L'image n'est pas gravée à la main : elle est d'abord imprimée sur un film transparent, puis insolée sur une plaque de cuivre recouverte de gélatine bichromatée ou d'un vernis photosensible. Sous l'effet de la lumière, la gélatine durcit proportionnellement à la quantité de lumière reçue : les zones sombres durcissent peu, les zones claires durcissent beaucoup. Après exposition, la plaque est plongée dans un bain d'eau tiède, ce qui élimine la gélatine encore soluble c'est-à-dire les zones sombres, créant ainsi un relief différencié capable de moduler l'encrage. Une des particularités techniques essentielles de la photogravure est l'ajout préalable d'un grain d'aquatinte ou d'un crible photographique, permettant de reproduire les dégradés de l'image photographique. Sans ce grain, l'encrage serait binaire. Le grain agit comme un tamis qui permet des variations de profondeur d'encrage, autorisant une image nuancée et texturée. Une fois mordue à l'acide, la plaque est soigneusement nettoyée puis encrée manuellement, comme en gravure traditionnelle en creux. L'encre s'accumule dans les creux, la surface est essuyée, et la feuille humidifiée est passée sous presse taille-douce. Il en résulte une épreuve d'une richesse de tons exceptionnelle, simultanément fidèle à la photographie et dotée de la densité matérielle propre à la gravure.

Un pan du travail de photogravure de David Lynch [**fig. 9**] consiste en la reproduction de ses propres photographies de nature altérée par l'homme, en particulier des arbres coupés, des troncs mutilés ou suspendus, capturés dans des paysages vides de présence humaine. Il s'agit de stigmates d'une violence discrète, exercée sur le vivant. Le transfert en

[44] Lesdits monotypes sont reproduits dans *The Prints of David Lynch*, Madison, ed. Tandem Press, 2000.

photogravure, loin de restituer fidèlement la scène photographiée, en exacerbe les contrastes, creuse les noirs et étire les lumières jusqu'à produire une vision quasi abstraite. La teinte sépia dominante, combinée à un grain dense et saturé, inscrit ces images dans un temps indécis, entre trace archéologique et apparition fantomatique : un « cela-a-été[45] » brumeux dont nous nous peinons à identifier la forme qui était devant l'objectif. La photogravure, en opérant ce déplacement, désindexe l'image de son référent et en fait une surface méditative, où la nature blessée devient paysage mental et fragmenté.

La série des *Distorted Nudes*, également traduite en photogravure, relève d'une logique de dissolution et de reconstruction du corps. Les corps féminins issus de photographies anciennes sont déformés par des procédés numériques avant d'être fixés sur la plaque comme formes impossibles, vacillantes. Le passage à la photogravure épaissit leur présence, leur donne un grain trouble et carné, mais jamais sensuel : ce sont des corps pliés, étirés, parfois disloqués, où les membres sont doublés ou mal rattachés. Ces figures, prises dans un halo de gris et de bruit visuel, évoquent moins l'érotisme que la perte d'un corps unifié, la dérive d'une identité corporelle vers un spectre gestuel. En ce sens, les *Distorted Nudes* font de la photogravure non un médium de reproduction, mais un outil de contamination visuelle, où la photographie du nu devient image de malaise. Dans les *Distorted Nudes* :

> Le corps est par là syncope et déchirement, tracé d'une émanation gazeuse soumise à ce processus de déminéralisation et de dilution organique [...] Il est encore effusion en spirale d'un désert charnel hanté et habité par la masse dormante d'une animalité irréductiblement inchoative et toujours immergée dans le vaste domaine des symbioses qui mettent en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents.[46]

Collagraphie

La collagraphie est une technique d'impression en relief, en creux ou mixte, fondée non pas sur l'incision, mais sur la construction d'une matrice par collage de matériaux divers sur une plaque rigide : carton, bois, métal, plexiglas. Cette méthode, relativement récente, se situe à la croisée de l'estampe et du bas-relief. Elle repose sur un principe fondamental : la

[45] Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, *passim*.
[46] Giuseppe Crivella, « Vers le simulacre transcendental. Hétéromorphies du corps dans *Distorted Nudes* », *Ligeia*, 2018, n°165-168, p. 232.

matière elle-même devient image. La plaque de collagraphie est constituée de matériaux collés, gravés, enduits ou incisés. On y fixe des éléments variés : tissus, ficelles, papier de verre, végétaux, matières plastiques, sable, colle, carton gaufré ; pour créer un relief différencié. Ce relief, une fois sec et durci, par résine, vernis ou colle vinylique devient la matrice imprimante. L'artiste compose donc une surface tactile, où les différences de textures et de niveaux déterminent l'impression future. La collagraphie peut être encré de deux manières. En relief : l'encre est roulée à la surface et seules les parties saillantes impriment. En creux : l'encre est poussée dans les creux, puis la surface est essuyée. Parfois les deux méthodes sont employées sur une même matrice, l'encrage en creux est suivi d'un rehaut en surface au rouleau, permettant une impression polychrome et texturée. Dans tous les cas, le résultat dépend fortement de la texture du support, des matières utilisées et de l'encrage : chaque tirage peut légèrement varier, ce qui donne à la collagraphie une dimension expérimentale.

Les collagraphies [**fig. 2 et 10**] de David Lynch présentent une plasticité dense et contradictoire, où cohabitent des formes d'une précision quasi figurative et d'autres, totalement abstraites, émergentes et ambiguës. Certaines estampes révèlent des motifs explicitement délimités : ainsi cette forme de boîte ou d'aquarium, rigoureusement tracée, au sein de laquelle se tient une figure féminine, réduite à un contour net, presque schématique, évoquant une présence enfermée ou contenue dans un espace scénique. Two *Birds* présente des silhouettes tranchées, profilées, immédiatement reconnaissables, comme détourées dans la plaque par des gestes sûrs et minimalistes. Leur précision visuelle entre en tension paradoxale avec d'autres collagraphies où la figure est à peine identifiable : des formes troubles, parfois massives, semblent émerger du fond sans contour net, comme des blocs de matière indistincte, entre organique et minéral. Ce contraste, récurrent dans la série, accentue l'impression que la collagraphie chez Lynch est moins une technique de représentation qu'un dispositif d'apparition : certaines images se déposent avec netteté, d'autres luttent pour naître, et demeurent prises dans une zone intermédiaire : entre forme et fond, corps et texture, minéral et organique.

Ainsi, les lithographies, monotypes, collagraphies et photogravures de David Lynch partagent une même logique d'apparition incertaine : les figures y émergent souvent du fond ou de la matière avec ambiguïté, oscillant entre forme reconnaissable (visage, corps, animal, objet) et présence informe, fragmentaire ou spectrale. Chaque technique devient pour Lynch un dispositif d'instabilité plastique, où l'image ne s'impose jamais d'emblée, mais se

construit par tension entre figuration et effacement, entre matière et vision. Nous retrouvons dans toutes une même atmosphère de silence opaque, une économie de moyens, et une valorisation de l'imperfection, du grain, de l'accident. Les images produites varient selon la technique utilisée, la résistance du médium employé changent leur manière d'émerger, mais l'artiste suit une logique de création similaire en l'adaptant au mieux. Il convient désormais de comparer ces différentes techniques à l'objet de notre étude, les gravures sur bois, à travers des exemples précis.

Des formes conditionnées par le medium

Lithographie et gravure : les enfants jouent avec le feu

David Lynch représente dans deux images issues de médiums différents — une lithographie et une gravure sur bois — une iconographie similaire : celle d'un enfant interagissant avec le feu [**fig. 3 et 4**]. Ces deux œuvres illustrent la manière dont l'artiste adapte le traitement plastique à la technique utilisée pour donner corps à une même idée sous des formes profondément marquées par les contraintes et potentialités de chaque médium. Dans les deux cas, les figures se détachent sur un fond et un sol. Dans la lithographie, le sol est à peine suggéré par des traînées d'encre horizontales, exécutées à grands gestes, qui impriment un mouvement diffus et instable à la composition : la matière semble glisser, fumer, se dissoudre.

Dans la gravure sur bois, au contraire, le sol est défini par des motifs noirs structurés sur un fond blanc : le trait est plus sec, net, frontal. Les lignes horizontales du fond sont celles, littérales, de la texture du bois gravé, qu'on n'efface pas, mais qui est intégrée à l'image. Le fond mouvant et vaporeux de la lithographie devient ainsi dans la gravure une surface graphique brute, saturée de lignes. Les figures elles-mêmes présentent des similitudes dans leur simplification : elles sont toutes deux sommairement dessinées, avec des membres allongés de manière disproportionnée, ce qui leur donne un aspect enfantin et grotesque.

Toutefois, dans la lithographie, la figure est plus abstraite, son corps se fond dans le « décor », en raison du lavis, des tâches et des retraits. En gravure, la figure est délimitée avec netteté, même si elle conserve une certaine naïveté de style : le médium ne permet ni dégradés ni flous, imposant une forme plus hiératique, stylisée. Le feu, quant à lui, émane

dans les deux cas de la main de la figure, comme un prolongement du geste. Mais là encore, les moyens techniques déterminent la forme plastique : dans la lithographie, le feu est rendu par des éclaboussures, des traînées blanches, un gribouillage chaotique, conférant au feu une texture fumeuse, instable, gestuelle.

À l'inverse, la gravure sur bois, par son procédé de grattage de la surface, produit des étincelles linéaires, des traits blancs incisifs qui forment un feu plus schématique, plus figé et hiératique. La composition de la gravure est par ailleurs beaucoup plus complexe : elle contient un véritable chaos visuel, où apparaissent cercles, spirales, figures secondaires, comme cette femme flottante tenant un feu stylisé, ou une autre figure semblant brûler littéralement. L'image est saturée de lignes blanches sur fond noir, très appuyées, rendant l'espace instable, mais rythmé, structuré par l'outil de gravure lui-même. Le texte participe aussi de cette différence : dans la lithographie, la phrase « boy lights a fire (l'enfant allume un feu) » est fine, légère, difficilement lisible, se perdant dans le fond. Dans la gravure, au contraire, « My friends play with fire (mes amis jouent avec le feu) » est centrée, monumentale, directement lisible, inscrite dans la composition avec un rôle affirmatif et narratif.

Gravure, monotype et lithographie : 2 formes / 3 formes

En raison de leur logique similaire, il est pertinent de mettre en tension *Three Shapes*, un monotype, avec T*wo Shapes*, une gravure sur bois ainsi que *Two Shapes*, une lithographie [**fig. 5, 6 et 7**]. La gravure et le monotype, bien que centrés sur une même idée énonciative — l'énumération et la disposition de formes élémentaires — révèlent des logiques matérielles différentes, directement liées aux spécificités techniques des mediums déployés. Les deux œuvres se rapprochent d'une forme de tautologie conceptuelle, où l'image semble littéralement redoubler ce que le texte énonce. Dans chaque cas, le nombre de formes représentées correspond exactement au chiffre indiqué par les mots, et le mot « shapes (formes) » désigne exactement ce que le spectateur voit. Il s'agit là d'une stratégie fréquemment employée dans l'art conceptuel (chez Lawrence Weiner, Joseph Kosuth ou John Baldessari), où le langage ne vient pas expliquer l'image, mais l'énoncer de manière plate.

Cependant, chez Lynch, cette tautologie est troublée par la matérialité même du médium : dans *Two Shapes*, le texte cursif paraît intégré à la gravure comme un élément visuel à part entière, tandis que dans *3 Shapes*, les formes ne sont pas des « shapes »

réellement identifiables, mais des masses diffuses, ambigües, que le mot vient nommer par convention plus que par description précise. Cette tension entre énonciation littérale et indétermination formelle crée un décalage poétique et ironique, où l'apparente clarté conceptuelle se heurte à la matière imprévisible de l'image imprimée.

Dans *Two Shapes*, Lynch exploite les qualités de la gravure à plat : netteté des contours, clarté graphique, et séparation tranchée entre fond et forme. La forme rouge rectangulaire est découpée avec précision, parfaitement imprimée, et la forme noire inférieure, ovale, contraste vivement avec le blanc du fond. La composition repose sur une structuration rigoureuse de l'espace, renforcée par un cadre noir gravé, qui délimite la page comme une surface frontale. L'usage du mot « two (deux) » et « shapes (formes) », en écriture cursive manuelle, s'intègre visuellement dans cette organisation stricte, accentuant une lecture graphique, stable et modulaire de la page.

En revanche, *Three Shapes* révèle les potentialités expressives radicalement différentes du monotype, médium de l'unique et de l'accidenté. La matière n'est pas posée avec la netteté du bois gravé, mais déposée, pressée, diffusée dans le papier fait main. Les formes sont imparfaites, fluides, indéfinies, en particulier celle du centre, aux bords effrangés et à la texture granuleuse, presque organique. Là où la gravure produit des formes comme des signes abstraits, le monotype fait émerger des présences plastiques ambigües, évoquant autant des taches corporelles que des masses géologiques. La troisième forme, sombre et irrégulière, semble, elle aussi, issue d'un processus de pression partielle, non contrôlé. Le mot « shapes », ici typographié, ne fait pas système avec les formes. L'ensemble déjoue la stabilité visuelle pour proposer un espace flottant. Ainsi, Lynch montre que si la gravure sur bois permet l'articulation claire d'une énonciation formelle, le monotype ouvre à une plasticité du flou, de l'informe et de la variation, où les « formes » ne sont plus des modules définis, mais des apparitions de matière, issues d'un contact instable.

Nous pouvons enfin ajouter à cette série la lithographie *Two Shapes*, qui reprend la même logique énonciative tout en déplaçant les modalités perceptives. Contrairement à la gravure sur bois, où les deux formes sont fortement contrastées, mais similaires dans leur stylisation géométrique et leur netteté, et au monotype *Three Shapes*, où les masses sont davantage diffuses et indéterminées, la lithographie propose deux formes aux caractères très distincts : l'une, légère et linéaire, évoque un nœud ou un motif ornemental ; l'autre, plus sombre et modelée, semble presque organique, et pourrait être interprétée comme une tête esquissée par le modelé, la texture et une sorte de bouche. Toutes deux oscillent entre abstraction et figuration, renforçant l'ambiguïté de ce que le mot « shapes » désigne

réellement. Par ailleurs, contrairement aux autres estampes, ces formes s'inscrivent ici dans un espace pseudo-illusionniste : une large zone noire en demi-cercle évoque un rideau, tandis qu'une ligne horizontale sépare l'image en deux registres, suggérant une scène ou un décor. Cet espace structuré introduit une dimension narrative ou théâtrale absente des deux autres œuvres. Enfin, l'effet de reflet ou d'ombre présenté par les deux formes accentue l'ambiguïté spatiale : elles semblent flotter, installées dans un espace pictural, et non simplement plaquées sur une surface.

Ces différences tiennent à la plasticité propre à la lithographie : médium de la modulation, elle permet des dégradés, des matières nuancées, des effets atmosphériques impossibles à obtenir avec la même stabilité par gravure. Certes, le monotype peut occasionnellement produire des formes nettes, voire géométriques, mais la nature même de son procédé — tirage unique, transfert partiellement aléatoire, encres absorbées différemment selon le papier — le rend plus propice à l'apparition d'effets flous, poreux ou accidentés.

Si la gravure fixe des signes nets et que le monotype fait émerger des présences troubles, la lithographie permet chez Lynch un entre-deux : elle donne à voir des figures fragiles, vacillantes, installées dans un espace vibratoire, à la lisière du visible et du reconnaissable. Ces trois œuvres sont des véritables dispositifs réflexifs qui révèlent la manière dont Lynch ne transpose pas une idée d'un médium à l'autre, mais la redéploie selon les propriétés physiques de l'outil, du support, et du geste d'impression.

Collagraphie, gravure sur bois et photogravure : un langage pictographique silencieux

Le TLFI (Trésor de la Langue Française Informatisé) définit le pictogramme comme un « Dessin schématique à valeur symbolique utilisé comme signal à l'intérieur d'un code.[47] » Ce code peut aussi bien être le code de la route qu'un code « artifié ». Gerd Arntz réalise en 1927, une série de douze gravures sur bois intitulée *Douze maisons du temps*, la gravure repose sur la logique du pictogramme « aux couleurs simples, lisibles par tous » qui «

[47] « Pictogramme », *TLFi* (en ligne), Url : https://www.cnrtl.fr/definition/pictogramme [consulté le 21/07/2025].

permettent de faire comprendre des données politiques ou économiques complexes[48] ». Avec Otto Neurath et Marie Reidemeister, l'artiste donne le nom d'ISOTYPE (International System Of TYpographic Picture Education) au système pictographique employé. Comme son nom l'indique, la visée est de créer une langue graphique qui dépasserait la frontière de la langue verbale et qui permettrait « d'éduquer » le prolétariat, lui faisant développer une conscience de classe. Ce langage :

> repose sur l'invention d'une collection de pictogrammes. Réalisés selon la technique du détourage, ces derniers sont associés à un code couleur précis permettant d'identifier toute une série de thématiques récurrentes. Il s'agit d'élaborer une « objectivité démocratique », permettant de créer une base commune d'explication de la causalité des phénomènes dans tous les domaines de l'existence, à partir d'une méthodologie fondée sur la comparaison.[49]

Ce langage — parfois gravé sur bois — prétend ainsi à une lisibilité supérieure au langage verbal, comme le code de la route, il peut être compris par toutes et tous, peu importe la langue parlée.

Loin d'une ambition de clarté démocratique, David Lynch fait sien le principe du pictogramme pour le faire basculer dans l'opacité, tout en conservant la logique selon laquelle un pictogramme, contrairement au verbe, peut être compris sans égard pour la langue du regardeur. Dans trois œuvres relevant de techniques différentes — collagraphie, gravure sur bois et photogravure — il met en scène des formes schématiques, isolées, fortement contrastées, flottant dans des espaces sans profondeur ni perspective [**fig. 8, 9 et 10**]. Ces figures, à première vue lisibles, se présentent comme des signes, mais leur fonctionnement symbolique échappe à toute codification stable. Elles dessinent un lexique visuel refermé sur lui-même, un alphabet énigmatique qui semble tirer sa cohérence d'un monde souterrain, celui de l'univers lynchéen. Dans la collagraphie *Two Birds*, ce sont d'abord les deux formes centrales, imprimées en relief, qui retiennent l'attention. Elles se donnent comme un seul bloc composite, à la texture dense, aux arêtes nettes et aux contours dentelés, comme une silhouette détourée. Le titre inscrit aux quatre coins, « birds (oiseaux) », ne fait qu'effleurer l'interprétation : il n'y a ici ni tête, ni plume, ni bec identifiable. Ce que l'image donne à voir, c'est un pictogramme pur, une forme abstraite, mais fermée sur elle-même, dont la stabilité

[48] Jean Christophe Royoux, « Standardisation » dans *Auguste Sander/Allemagne/nouvelle objectivité*, cat. exp., sous la dir. de d'Angela Lampe (Centre Pompidou, 13 octobre 2022-19 février 2023), Paris, ed. Centre Pompidou, 2022, p. 33.
[49] *Ibid,* p. 48.

est renforcée par un fond entièrement recouvert de stries horizontales. Ce pictogramme se pose comme signe, mais il reste indéchiffrable.

Dans la gravure sur bois *Tow car, plane and building*, le pictogramme se rapproche davantage du modèle arntzien. Trois figures isolées flottent dans un ciel bleu stylisé : une dépanneuse, un avion, un gratte-ciel aux cheminées proéminentes telle une usine. Chacune est réalisée selon la technique du détourage, avec des contours nets, une économie de détails et un isolement dans un halo clair. Nous pourrions croire à un schéma de ville industrielle : les éléments sont simplifiés à l'extrême, presque standardisés. Pourtant, à la différence des pictogrammes de l'ISOTYPE, ceux de Lynch ne visent pas la lisibilité ni la comparaison. Ils sont désynchronisés, sans échelle cohérente, sans rapport narratif entre eux. Le ciel, lui-même stylisé, n'est pas un espace naturel, mais un fond abstrait, strié qui ne vise aucune illusion. L'effet pictographique devient ici instrument de disjonction : ce n'est pas une ville, mais une constellation mentale.

La photogravure *Untitled VIII* prolonge encore cette logique. Nous y distinguons une série de formes noires, détourées avec netteté sur fond blanc, très contrastées. Il s'agit de pylônes électriques, ces grandes structures métalliques qui ponctuent les lignes à haute tension dans les paysages industriels, récurrents chez Lynch. Leur structure géométrique, en réseau, devient motif. Mais, contrairement aux deux images précédentes, ces figures sont issues de photographies, qui ont été fortement retravaillées dans le processus de photogravure : contraste accentué, contours saturés, détails effacés. Ce traitement fait glisser l'objet réel vers l'icône et l'icône vers le symbole opaque. L'univers référentiel de ces images est celui, récurrent chez Lynch, de l'électricité comme vecteur invisible de violence, de l'infrastructure technique comme symptôme du mal. Là encore, le pictogramme ne communique rien de précis, mais permet pourtant, de manière sous-jacente, « d'identifier toute une série de thématiques récurrentes[50] ». Ainsi, dans ces trois estampes, Lynch détourne la logique du pictogramme, de son usage explicatif vers une fonction poétique et cryptique. Là où l'ISOTYPE cherchait à produire un langage universel et pédagogique, compréhensible par-delà les barrières linguistiques. Il partage avec Arntz et Neurath la volonté de produire un langage visuel accessible sans mots, mais en inverse la finalité. Le pictogramme devient chez lui un opérateur de condensation : forme visuelle isolée, à forte charge symbolique, mais privée de déchiffrage stable. Ce n'est plus une image au service du sens, mais un noyau de mystère. Ce basculement n'est pas régressif, mais critique : il montre les limites de la volonté

[50] *ibid*., p. 48.

de maîtrise des images. Il interroge ce que l'image peut faire en dehors de toute « utilité politique » : affecter, inquiéter, hanter. Ce faisant, il redonne à l'image une puissance, non dans ce qu'elle dit, toutefois dans ce qu'elle empêche de dire trop vite.

La gravure sur bois, un médium brut(al)

Ce n'est donc pas la question de celui qui sait à celui qui ignore, la question du maître d'école. C'est la question de celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout, que nous ne faisons pas, qui se fait en nous[51].

Maurice Merleau-Ponty

[51] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1ère ed. 1960), Paris, Gallimard, 2024, p. 30.

Nous utilisons ici, pour parler de gravure sur bois, particulièrement de celles de Lynch, le terme de « brut » ou bien de « brutal ». Ceci pour évoquer le geste, la matière, la plasticité de ces œuvres dont, selon nous, le médium lui-même, invite nécessairement l'artiste, s'il souhaite pleinement jouir de sa spécificité, à créer de manière brute (ou brutale). L'idée d'un art « brut » est bien évidemment polysémique, théorisée et théorisable. Il convient donc d'en proposer notre propre interprétation pour mieux comprendre ce qui se joue lorsque Lynch attaque une plaque de bois avec un canif ou une gouge pour, *in fine,* produire une image multiple.

Une matière qui résiste : le bois gravé comme acte agressif

Avant même d'interroger les appartenances stylistiques ou les filiations historiques de la gravure sur bois, il convient de revenir sur ce qui en fait la spécificité matérielle première : son rapport au geste. Jennifer L. Roberts rappelle que l'estampe est un medium haptique et non optique ; c'est après le passage de la presse que l'image rencontre la lumière[52], et, contrairement à d'autres techniques d'estampe, la xylographie engage un corps-à-corps direct avec la matière. Il ne s'agit pas d'y déposer un pigment ou d'y inscrire un trait souple, mais bien de retirer de la matière, de façon irréversible, dans une matière rigide qui oppose une résistance. C'est un médium de l'incision, de l'arrachement. Georg Baselitz résume avec justesse cette dimension conflictuelle de la gravure : « Sculpter est un acte très offensif, agressif. Il en va pareillement de ma xylographie et de ma linogravure.[53] » Le verbe « offensif » dit ici ce qu'est graver : non pas poser une image sur un support passif, mais l'extorquer à la matière, à force de pression, d'entailles, de stries et d'entailles profondes.

Ce lien entre le geste violent et l'image produite se traduit par une esthétique particulière, qui intègre la résistance du bois à la construction plastique. Emil Nolde écrivait à propos de ses propres xylographies :

> Ici, ce sont des lignes aux angles rudes qui laissent percer toujours la madrure du bois et là, avec un effet similaire, le contraste simple des surfaces : d'un noir sans compromission

[52] Jennifer L. Roberts, « Jennifer L. Roberts on Printmaking », *vid. cit.*
[53] Georg Baselitz cité in *Les épreuves du musée : les techniques de l'estampe à travers la collection du Musée de Gravelines*, cat. exp. sous la dir. de Dominique Tonneau-Ryckelynck et Virginie Caudron (Gravelines, musée de l'estampes, octobre 2006-juin 2007), Stipa, Montreuil, 2007, p. 53.

> vers un blanc sans compromission. Le contour est porteur d'autant d'expressivité que l'intérieur du dessin.[54]

Il ne s'agit donc pas seulement de représenter une forme, mais de l'extraire du bois, en faisant apparaître les veines, les accidents, les rugosités. L'image devient ainsi indissociable de son support, chaque ligne gravée apparaissant comme le résultat visible d'un affrontement physique, et non d'un simple tracé graphique.

C'est un rapport brutal avec la matière qui s'instaure. D'abord, encore plus que les expressionnistes abstraits dans leur arène[55], l'artiste engage avec sa matrice ce que nous pourrions qualifier de combat. Il est facile de malencontreusement se blesser avec une gouge ou un canif, plus qu'aucun autre médium traditionnel, la gravure sur bois menace le corps. En outre, la brutalité du médium se trouve aussi dans sa matérialité. Reyner Banham, théoricien du brutalisme architectural, donnait comme dernier de ses trois critères qualificatifs d'une architecture « brut », « une mise en valeur des matériaux à partir de leurs qualités intrinsèques, tels qu'ils sont "trouvés"[56] ». Il s'agissait de laisser parler le béton en le laissant brut de décoffrage, le béton des brutalistes ressemble aux bois de graveurs tels que Lynch, ses « qualités intrinsèques » sont « mises en valeur ». Dans un ouvrage, Peter Chadwick expose ses photographies de bâtiments brutalistes, en parallèle de texte décrivant son rapport avec les édifices, il écrit à propos du pavillon Apolo :

> On pouvait l'escalader et y jouer, mais il était impitoyable pour les genoux. Ses arêtes bien tranchantes, ses angles droits et ses surfaces rectilignes ont probablement suscité mon intérêt et mon enthousiasme pour ce qui est « brutal » bien avant que je ne découvre ce mot. C'était le premier édifice de ce genre que je voyais et je suis instantanément tombé amoureux du béton brut.[57]

Comme le béton brut, le bois peut être impitoyable : une écharde dans la main, la lame tranchante du canif qui blesse. Mais c'est bien la translation matérielle de cette brutalité qui nous en fait « instantanément tomber amoureux. »

Dans ce contexte, graver sur bois revient à adopter une posture plastique particulière : celle d'un artiste qui accepte que la matière ait son mot à dire, qu'elle oppose son grain, sa

---

[54] Emil Nolde cité in *ibid.*, p. 53.
[55] C'est Harold Rosenberg qui décrit la peinture des expressionistes abstraits comme une arène (Harold Rosenberg, « American Action Painters », *ARTnews*, 1952).
[56] Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture*, Dunod, Paris, 1970, p. 6.
[57] Peter Chadwick, *Archi Brut,* Phaidon, Paris, 2016, p. 7.

fibre, sa densité à la volonté formelle. C'est cette radicalité du support et de son traitement qui attire des artistes comme Baselitz, Nolde, ou David Lynch. C'est elle aussi qui permet de penser une esthétique du « brut » non pas seulement comme naïveté ou inachèvement, mais comme effet direct d'une technique de retranchement, d'un médium qui se construit dans la contrainte et la tension.

Mais, aussi, il ne nous faut pas oublier que l'organicité du bois est étroitement liée à la machine qui le presse. Lynch aimait particulièrement l'interaction entre l'organique et le machinique, il disait par exemple :

> J'aime l'idée de l'homme et de la terre ensemble – comme une mine à ciel ouvert avec une machinerie lourde et peut-être des bassins avec des sédiments et plein de sortes de petits organismes se développant, et des moustiques s'envolant comme des hélicoptères.[58]

C'est précisément cela que Lynch semblait adorer avec l'estampe, la rencontre entre la résistance du bois, la force de la machine et la délicatesse du papier. « J'utilise une machine qui fait pénétrer l'encre dans un papier épais d'un quart de pouce ; on obtient ainsi une magnifique alliance des matériaux qu'aucune autre méthode ne permet.[59] »

C'est sur cette base, celle d'un rapport frontal à la matière, que va pouvoir se déployer, dans les premières décennies du XXe siècle, une véritable redécouverte de la gravure sur bois au sein de l'expressionnisme allemand.

Le retour à la nature expressionniste contre une poétique de l'artificiel

D'abord, des caractéristiques plastiques communes sont évidentes entre la gravure de Lynch et celles de l'expressionnisme allemand, mais avec des intentionnalités différentes. En 1909, Kirchner grave *Mit Schilf werfende Badende* [**fig. 1**], sa représentation du corps est absolument archaïque, inspirée du « primitivisme ». La scène fait cependant référence à la réalité du mode de vie du mouvement Die Brücke, dont Kirchner fait partie. Il s'agissait pour ces derniers de rejeter le mode de vie citadin pour retourner à un « état de nature ». Cette revendication est étroitement liée avec le medium utilisé. Ainsi, à travers un archaïsme plastique exacerbé par le médium : « le grain, les fissures, les craquelures, les irrégularités,

[58] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 18 : « I like the idea of man and earth together – like a pit mine with heavy machinery and maybe some pools with sediment, and all sort of little organism growing, and mosquitoes lighting off like little helicopters ». TRAD OFFICIELLE

[59] *The Prints Of David Lynch*, *op. cit.,* p. 7, trad. personelle, cit. originale : « I use this machine that jams that ink into paper that's a quarter of an inch thick, so there's a beautiful marriage of materials that can't be achieved any other way. »

voire même la forme irrégulièrement développée. Tout ce caractère aléatoire de la nature était désormais intégré à la composition. Cela devint un programme artistique.[60] »

Kirchner représente donc une véritable scène, qu'il a probablement vécu : des femmes et un homme qui se baignent dans un lieu naturel entièrement préservé tout en utilisant un non-mimétisme expressionniste pour insister sur le caractère « primitif » d'une telle entreprise dans un monde s'industrialisant. Les baigneuses et baigneurs en position debout, sont simplifiées jusqu'à une forme presque totémique : leur couleur orange, cernée de noir, tranche fortement avec le vert vif et le noir profond du paysage. Leurs corps sont stylisés, anguleux, dépourvus de détails anatomiques. Leur posture évoque une danse ou un rituel ; elles sont en même temps ancrées dans un paysage et animées d'un élan vital, libre. Le bois est ici au service d'une expressivité directe, brute, qui refuse les conventions naturalistes, tout en cherchant paradoxalement un autre naturalisme, celui de la matière même.

Lynch, lui aussi, représente des corps féminins, dans un style archaïque, où la matérialité du bois se laisse voir dans *Two Women lift Fish by Tree.* [**fig. 2**] Les figures sont ici aussi évocatrices d'une danse ou d'un rituel. Le fait que ces femmes soulèvent un poisson rend pertinente l'hypothèse selon laquelle celles-ci sont, elles-aussi, proches d'un lac. Les deux images témoignent de formes simplifiées et d'une agressivité visuelle, dans des modalités différentes. Kirchner travaille avec trois matrices pour aboutir à une image tricolore, les corps ne respectent pas les tons locaux, mais s'en approchent. La nature est représentée par du vert et le noir sert simultanément à cerner les figures et à signifier le lac. Le caractère obtenu des formes et les mélanges de couleurs aboutissent à une agression visuelle. Lynch, lui, emploie uniquement des formes courbes et champlève le fond pour le laisser blanc. La plaque est travaillée selon une logique graphique simplifiée : les formes sont nettes, équilibrées, réduites à des silhouettes symboliques. La scène pourrait à priori être agréable à l'œil, les lignes courbes ne donnant pas d'inflexion agressive à l'image. Mais, c'est à travers la couleur que l'image complique sa lisibilité. L'emploi d'un rouge vif sur une très grande partie de la surface, les formes se fondent et l'œil se heurte à un pan rouge désagréable. Là encore, le bois impose ses contraintes : le trait est sans modulation, les couleurs (rouge et crème) s'opposent violemment sans dégradé. Il en résulte une image visuellement percutante, en même temps naïve et étrange.

---

[60] Regina Freyberger, « Artistic revolution in wood », *Städel Stories* (en ligne), url : https://stories.staedelmuseum.de/de/geheimnis-der-materie-revolution-in-holz [consulté le 20/07/2025], trad. personelle, cit. originale : « It was precisely what previous generations of artists had trimmed, polished, or over-painted that appealed to the three 'rebels': grain, cracks, fissures, unevenness, even the irregularly grown form. All of this randomness of nature was now incorporated into the design. It became an artistic program. »

Ensuite, il est très probable que, par l'emploi du bois, Lynch cherche aussi un « caractère aléatoire ». Cependant, chez Kirchner, et plus généralement les membres de Die Brücke, il s'agit d'un véritable « programme artistique » : la gravure sur bois s'inscrit dans une esthétique du primordial, de l'instinctif, voire du rituel, elle devient un vecteur d'un retour rêvé à un état pré-civilisé, en harmonie avec la nature. Lynch, lui, utilise du bois qui vient de « grandes surfaces[61] », le bois est donc en partie retravaillé, contreplaqué, il s'agit d'un bois non-naturel, artificiel. Cette artificialité se retrouve dans l'image en elle-même. Au centre de la composition, deux femmes sont représentées en train de lever les bras pour soutenir un poisson disproportionné, suspendu au-dessus d'elles. Ce geste — porter un poisson à deux — constitue bel et bien une action, un fragment d'événement. Pourtant, cette action est traitée comme une scène figée, sans dynamique interne. Les silhouettes féminines sont stylisées, rigides, leurs gestes schématiques. Rien ne traduit l'effort, le déséquilibre ou le mouvement. Le poisson, lui aussi, est plat, coupé dans une masse rouge uniforme, sans détails, sans articulation. Il est là, comme un symbole suspendu, et non comme un animal vivant. L'arbre à gauche répond à la même logique : un tronc vertical, trois masses circulaires pour le feuillage — schéma d'arbre plus qu'image végétale. Ce bois est lisse, traité, standardisé : ses aspérités ne sont pas celles d'un tronc vivant, mais d'un produit manufacturé, calibré pour la construction ou le bricolage. Le « caractère aléatoire » du bois, lorsqu'il existe encore, n'est donc plus d'origine naturelle, mais une artificialité résiduelle. Il ne cherche pas à exalter une communion avec le vivant, mais semble plutôt s'inscrire dans une poétique de l'artifice, de la simulation, du faux archaïsme. Lynch ne cherche pas à imiter une scène naturelle, mais à construire un vocabulaire d'images mentales, issues d'un univers codé, fictionnel, où la figuration ne sert plus à raconter, mais à poser un mystère visuel. L'idée de mystère est absolument prégnante chez Lynch qui considère qu'une œuvre ne contenant ni mystère ni secret n'a plus d'intérêt[62].

Dubuffet, lorsqu'il lui fut demandé s'il existait un lien entre ce qu'il définit comme « art brut », ici considéré comme « l'art des fous » et l'expressionnisme allemand — une question légitime au vu des similitudes plastiques évidentes — répondait :

[61] information donnée par Patrice Forest lors d'un entretien informel.
[62] par exemple voir *Lynch on Lynch*, op. cit., p. 78.

> Je ne pense pas vraiment que les expressionnistes allemands en aient été influencés non plus. Vous voyez, les fous ont introduit quelque chose qui n'était pas du tout visuel : un pur caprice, une pure invention mentale, sans aucune justification visuelle.[63]

Lynch s'approche d'une « pure invention mentale », et, en ce sens, d'une plasticité brut.

David Lynch, artiste brut ?

Précisons d'emblée : David Lynch ne saurait être qualifié d'artiste « brut » au sens qu'en propose Dubuffet, en tout cas, pas entièrement, puisque celui-ci n'est en aucun cas « indemne de culture artistique », car ayant étudié dans une école d'art. Aussi, parler d'art « brut » à propos du médium de la gravure sur bois en lui-même semble contradictoire, comme Jean Dubuffet explique que pour qu'un art soit brut : « l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions ». La gravure sur bois, nous l'avons vu, date de plusieurs siècles, et le processus utilisé par Lynch n'est pas, du moins pas complètement, réinventé. Il faut cependant noter que certains artistes « bruts » encensés par Dubuffet ont une pratique artistique relativement classique dans son processus comme le fait de peindre sur une surface, en ce sens, c'est plutôt l'aboutissement plastique qui est qualifiable de « brut ». Ainsi, ce qui fait l'intérêt de la notion d'art brut au sens de Dubuffet dans notre développement est d'un part certaines théories développées à son propos nous semblant applicables aux gravures de Lynch, et, en même temps, la plasticité même d'œuvres relevant selon Dubuffet, d'art brut.

Robert Cozzolino établit ainsi un lien entre les peintures de Lynch et celles de Dubuffet.

> Cette approche narrative dans les peintures et les dessins de Lynch est liée à la manière dont il réalise ses images, qu'il qualifie lui-même de « mauvaises peintures. » Il existe d'ailleurs une longue tradition dans l'art moderne consistant à désapprendre une technique raffinée et à adopter délibérément une nouvelle conscience afin de faire émerger de nouveaux effets et de nouveaux sens. Jean Dubuffet fut le praticien le plus influent et le plus fervent de ce qu'il

[63] Jean Dubuffet, « Art Brut Chez Dubuffet. An Interview with the artist » dans *Art Brut et créateurs d'Art Brut*, Paris, L'atelier contemporain, 2023, p. 131. Texte en anglais : I don't really think the German Expressionist were influenced by it either. You see, the insane introduced something that wasn't visual at all; pure caprice, pure mental invention, with absolutely no visual justification.

> appelait l'Art Brut (...) Dubuffet s'efforçait de rendre ses images grossières, rugueuses, spontanées, et aussi éloignées que possible des conventions de la beauté occidentale.[64]

Nous ne nous intéresserons pas ici aux œuvres de Dubuffet mais à ses écrits monographiques à propos d'artistes bruts qu'il admire, nous préférons l'original à la copie. À travers trois exemples distincts, nous souhaitons montrer à quel point une plasticité brute est présente dans les gravures de David Lynch.

Les figures terrifiantes du prisonnier de Bâle

Joseph Giavarini (1877–1934), surnommé le « prisonnier de Bâle » par Dubuffet, est né près de Parme et a vécu ses premières années chez son parrain, avant d'être apprenti puis ouvrier maçon. À trente ans, il s'installe à Bâle où il crée une entreprise florissante grâce à ses huit enfants, malgré son analphabétisme. En 1927, il est condamné à six ans de prison pour avoir tué son amante ainsi que son mari d'un coup de fusil. C'est en détention qu'il découvre la création artistique : d'abord en modelant des figurines avec de la mie de pain, œuvre façonnée directement avec ses mains. Puis, sa famille lui fournit des sacs d'argile crue pour sculpter, qu'il stabilise en les vernissant à la colle. Dubuffet, dans son court écrit monographique sur l'artiste, se contente de donner les détails biographiques de l'artiste et de reproduire des détails de ses œuvres sans aucune analyse artistique de celles-ci[65].

Dans *Orchestre aux suppliciés* [**fig. 3]**, Joseph Giavarini compose une scène sculptée d'apparence naïve, mais d'une force saisissante. Au centre d'un petit théâtre de bois, un chef d'orchestre dirige un ensemble de musiciens, tous faits de terre cuite émaillée. Le plateau est envahi par ces figures minces, raides, aux traits schématiques, aux gestes amplifiés et aux visages figés. L'ensemble est animé d'une tension expressive intense et douloureuse, où chaque personnage semble absorbé dans un acte aussi mécanique que déshumanisé. Les instruments qu'ils tiennent – violon, flûte, tuba – deviennent comme des extensions de leurs corps, des prothèses émotionnelles. La bizarrerie de ces figures réside aussi dans leurs visages : des têtes ovoïdes, des yeux creusés, un nez simplement modelé en triangle, une bouche fendue sans expression.

---

[64] Robert Cozzolino dans *David Lynch. The Unified Field*, cat. expo., sous la dir. de Robert Cozzolino (Pennsylvanie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 13 Septembre 2014-11 Janvier 2015), Pennsylvanie, Univ of California Press, 2014, p. 35, trad. personelle, cit. originale : RETROUVER CIT ORIGINALE

[65] Jean Dubuffet, « Le prisonnier de Bâle » dans *Art Brut et créateurs d'Art Brut*, *op. cit.*, pp. 235-239.

À cette sculpture foisonnante répond, sur un mode beaucoup plus minimal, la gravure *This is my Electric Drill* de David Lynch [**fig. 5**]. Une silhouette humaine, flottant en déséquilibre sur une pente, y tient fermement une perceuse électrique. Là aussi, la figure est déformée : le torse est trop court, les bras sont raides, les jambes arquées de façon improbable. Mais, ce qui frappe surtout, c'est la tête : une simple ellipse surmontée d'une chevelure pointue, deux yeux ronds écarquillés, une bouche absente ou réduite à un simple trait. Le personnage semble autant figé dans un geste absurde que mû par une urgence intérieure. Ce n'est pas un portrait, mais une réduction brutale de l'humain à une gestuelle instinctive. Le visage, comme chez Giavarini, n'exprime rien — et pourtant il suggère une tension, une crispation intérieure. Cette neutralité est son étrangeté : elle ne donne pas accès à une émotion lisible, mais pose la question d'un trouble, d'un état d'agitation silencieuse.

Ce sont précisément ces visages, avec leur frontalité figée, leur expression muette et leur géométrie désaxée, qui établissent l'une des parentés les plus troublantes entre les deux artistes. Bien qu'ils travaillent à des échelles et dans des matériaux très différents. Tous deux sculptent des visages qui ne regardent pas, ne parlent pas, ne sourient pas. Des visages de marionnettes, d'êtres rendus à une forme qui oscille entre l'humanoïde — permettant une identification sommaire — et l'étrange, aboutissant à des figures terrifiantes chez le prisonnier de Bâle. Malgré des similitudes plastiques évidentes, celle de Lynch est plus caricaturale, enfantine et paraît *à priori* inoffensive. C'est la combinaison des vues des deux œuvres qui produit un malaise lorsque nous retournons à la figure de Lynch. La similarité va plus loin : chez l'un comme chez l'autre, la figure humaine est toujours associée à un objet. Instrument de musique pour Giavarini, perceuse pour Lynch, mais dans les deux cas, l'objet est disproportionné, et presque fusionné avec le corps. L'objet devient prolongement du corps, lorsque nous savons que chez Lynch, l'électricité est vectrice du mal, voire une telle figure courir avec sa perceuse ne présage rien de bon.

Il importe néanmoins de souligner les écarts fondamentaux qui séparent ces deux pratiques artistiques sur le plan contextuel. Joseph Giavarini, crée ses œuvres dans l'isolement et la réclusion, d'abord à partir de mie de pain dans sa cellule, puis en modelant la terre vernissée dans un atelier thérapeutique. Son art s'inscrit dans une situation limite, celle d'un internement psychiatrique, et relève de ce que Jean Dubuffet a défini comme l'Art Brut : une production affranchie des normes esthétiques, étrangère au marché et aux codes culturels établis. David Lynch, au contraire, est un artiste formé, reconnu, pleinement inséré dans les circuits de diffusion de l'art contemporain. Ses gravures sont produites dans un cadre technique sophistiqué — l'atelier *Idem* à Paris — et relèvent d'une démarche parfaitement

consciente de ses références, souvent réflexive. Si des proximités plastiques ou expressives existent, elles ne doivent pas faire oublier la différence des situations : chez Giavarini, la figure naît d'un besoin d'expression irrépressible dans un contexte d'enfermement ; chez Lynch, elle s'inscrit dans un système iconographique personnel, nourri de ses films, de ses obsessions, mais également d'une maîtrise volontaire des moyens techniques. Cette distinction rappelle que toute analogie formelle, aussi troublante soit-elle, ne saurait effacer les conditions sociales, psychiques et historiques de la création.

Les linogravures de Miguel Hernández et le tumulte interne

Miguel Hernández est un peintre autodidacte né en 1893 près de Ávila en Castille. Anarchiste engagé contre Primo de Rivera, il est emprisonné et s'exile à Paris dans les années 1940. C'est là, vers 1945, qu'il commence à peindre, produisant des œuvres sur de petits formats, peuplées de figures groupées aux visages blêmes ou fortement cernés. Solitaire et appauvri, il peint dans son modeste logement de Belleville ; ses œuvres, empreintes de son vécu de réfugié et de solitudes, montrent une intensification dans les violences visuelles à partir de 1947, sans que cela traduise une pathologie mentale. Lorsque Dubuffet écrit son texte monographique en 1948, l'artiste n'a pas encore réalisé *Evolución*, un livre illustré par des linogravures en 1949. Ainsi, ce dernier évoque ses tableaux, mais son constat est parfaitement applicable à son œuvre gravée.

> Les tableaux d'Hernández sont très peuplés et mouvementés. (...) Ce semble le fait d'un homme solitaire à qui le monde, hors de sa chambre, apparaît comme cacophonique tumultes d'hommes. C'est aussi (car les faits de peinture procèdent de plusieurs voies à la fois, sont faisceaux de mécanismes différents — voir souvent contradictoires — comme la lumière blanche est faisceau des couleurs du spectre ; ils marient — ou tendent à le faire — des choses immariables) que tous ces personnages (dont les visages ont tous l'expression inhumainement et bestialement impassibles de géants) ne doivent pas être pris au pied de la lettre pour de concrètes représentation d'êtres mais pour des abstractions et symboles ; et, pour l'auteur, simples moyens chiffrés de projeter graphiquement les mouvements de ses pensées.[66]

[66] Jean Dubuffet, « Miguel Hernandez » dans *ibid.,* p. 170.

Sur l'une des pages de *Évolución* [**fig. 6**], se distinguent trois figures schématisées, encadrées dans une scène presque théâtrale, rendue par des hachures très marquées. Les corps sont rigides, dessinés à larges contours, et s'organisent autour d'un objet central – une grille, peut-être une table ou un lit – sans profondeur de champ, avec un fond de lignes vrillées comme en tempête. Le rendu est tremblé, volontairement peu maîtrisé, évoquant une violence intérieure, un tumulte confiné. Cette représentation relève bel et bien d'un « cacophonique tumultes d'hommes. » Le mouvement est d'abord un débordement du trait. La scène paraît contenue dans un cadre instable : les lignes de force (zigzags, stries, motifs hachurés) se propagent dans l'espace comme autant de secousses ou d'ondes. Les figures semblent danser ou s'agiter dans une pièce sans repères stables. Ce dynamisme vient d'un tumulte interne, d'une urgence à dire, à représenter une expérience vécue dans la confusion et la précarité. Le mouvement n'est pas une chorégraphie lisible, mais un spasme graphique. Le monde vacille dans la gravure, comme si l'artiste lui-même peinait à contenir ce qu'il cherche à exprimer, en ce sens, il tente « de projeter graphiquement les mouvements de ses pensées. »

Dans *My Friends Play With Fire* [**fig. 8**], Lynch représente aussi ce « cacophonique tumulte d'hommes », qu'il perçoit tout autant que Hernández. Lynch disait : « Nous sommes passés de la "sauvagerie" à la "folie". Le monde est en train de se désagréger.[67] » Dans sa gravure, Lynch transpose cette idée de tumulte dans un langage graphique qui lui est propre. La scène montre une figure aux bras tendus projetant des flammes – ou des lignes incandescentes – sur une autre silhouette désarticulée, recroquevillée. Le mouvement est ici graphique, éclaté, fait de jaillissements directionnels : des lignes blanches strient la surface comme autant de décharges nerveuses. Lynch renonce à l'harmonie pour atteindre une forme de brutalité plastique, illustrant parfaitement le « tumulte d'hommes » qu'est notre monde. Pourtant, contrairement à Hernández, il ne semble pas subir ce désordre, mais en explorer les formes possibles, comme s'il observait – à distance critique ou poétique – un monde qui perd sa cohérence.

Les mots communs de Palanc l'écrituriste

Palanc, de son vrai nom Francis Palanque (1906–1988), est un écrivain autodidacte français souvent rattaché à l'Art Brut en tant qu'« écrituriste ». Ancien cheminot, puis ouvrier agricole et homme à tout faire, il commence d'écrire tardivement, de manière compulsive,

[67] *Lynch on Lynch*, op. cit., p. 197. RETROUVER TRAD OFFICIELLE

dans les années 1960. Vivant reclus dans une maison sans eau ni électricité à Saint-Gély-du-Fesc (Hérault), Palanc noircit des cahiers entiers d'écrits inclassables — ni romans, ni poèmes — dans une langue fautive, phonétique, fréquemment hermétique, qu'il qualifie lui-même de « libelles ». Celui-ci ne travaille à la fois la langue, mais également la forme, et c'est en ce sens que ce travail « brut » de la forme et du mot permet de lire les gravures sur bois de Lynch sous cet angle.

Dans une page de carnet sans titre [**fig. 9]**, présentée à l'*Outsider Art Fair*, l'artiste articule la forme et le mot. En bas de la page, une séquence de cinq figures géométriques, principalement des carrés verts contenant des cercles rouges ou noirs, évolue de gauche à droite, comme notation schématique du mouvement ou de la transformation d'un élément. Cette frise se termine sur une sphère rouge et blanche, dessinée avec soin, comme un objet symbolique. Le texte manuscrit, raturé, repris, griffonné, fonctionne comme un poème en train de se faire : il y est question de souffle, de forme, de disparition. L'écriture manuscrite elle-même — cursive, hésitante, expérimentale — donne une valeur plastique au texte. Dubuffet ne s'intéresse pas aux formes, mais simplement aux mots, il explique que ce dernier a développé un système d'écriture complexe qui résulte de deux alphabets, l'un ouvert, l'autre fermé[68]. Il parle ainsi de l'emploi de la lettre chez Palanc :

> Merveilleusement indemnes des recours gracieux en usage chez les poètes pour provoquer l'effet lyrique, aussi bien que d'idées ou d'images subtilement ingénieuses, ne mettant en oeuvre que des mots très communs et de résonances nulle (comme une musique dont serait éliminé tout ce qui chante et sonne et où il ne resterait que les percussions), les textes de Palanc libelle ont une action de même sorte que ceux des occultistes de haute époque : fortement déconcertante et dépaysante.[69]

Or, cette page, par sa construction graphique et son écriture volontairement désordonnée, fonctionne exactement dans ce registre d'anti-littérarité. Le texte y est travaillé comme une matière pauvre, faite de mots communs, raturés, corrigés, parfois interrompus ou abandonnés. Il s'agit d'une écriture qui se désécrit, qui laisse voir les soubassements du langage plus que ses effets. La partie graphique, en bas, agit comme un contrepoint visuel rudimentaire et conceptuel à cette écriture fruste. Là encore, nous retrouvons le rejet de toute virtuosité au profit d'une séquence froide, presque absurde, qui suggère un devenir ou une disparition par

[68] Jean Dubuffet, « Palanc l'écrituriste » dans *Art Brut et créateurs d'Art Brut*, *op. cit.*, p. 178.
[69] *ibid.*, p. 185.

simples variations géométriques. Le rouge du cercle se réduit, glisse, disparaît, reparaît : un souffle narratif minimal, dénué d'affect, de lyrisme, de symbolisme appuyé. Ce n'est pas une illustration, mais une pensée murmurée hors langage articulé.

Dubuffet évoque donc chez Palanc une langue « merveilleusement indemne des recours gracieux », qui se détourne des effets poétiques traditionnels, pour produire une action « déconcertante et dépaysante ». Cette formulation s'accorde très justement à la manière dont Lynch emploie les mots dans ses gravures : ni littéraires, ni expressifs, ni symboliques, les textes qu'il insère dans ses images semblent issus d'un arbitraire qui ne vise pas à communiquer, mais à poser un énoncé comme un objet mental. Lynch emploie dans presque l'entièreté de ses gravures sur bois simultanément le mot et la forme. Cependant, il y a toujours un rapport de désignation abstrait entre l'image et la forme, alors que leurs liens dans l'œuvre de Palanc sont absolument indéfinissable. Mais, ce qui fait l'intérêt d'un rapprochement est le fait que le mot chez Lynch demeure matière visuelle autant que sémantique, parfois instable, avec des variantes typographiques maladroites, qui soulignent une anti-rhétorique délibérée. Les phrases d'une grammaire simple, plate, délibérément triviale.

Ce que Lynch partage avec Palanc, c'est cette manière de désactiver le langage comme instrument de clarté ou d'expression. La lettre devient, chez lui, un élément plastique, au même titre que les formes, une présence muette et pourtant insistante, étrangère au récit comme à la logique. Il ne s'agit pas de faire du texte une illustration ou un message. Ainsi, comme chez les « occultistes de haute époque », selon les mots de Dubuffet, les mots chez Lynch ne disent rien de certain, mais déroutent, déplacent, forcent à déchiffrer sans espoir de traduire. C'est une écriture qui ne chante pas, qui ne raconte pas, mais qui trace un chemin incertain dans un univers mental opaque, exactement comme les images elles-mêmes. En ce sens, l'usage de la lettre chez Lynch relève pleinement d'une poétique brute.

Ainsi, en suivant un cheminement progressif, nous avons d'abord rattaché cette brutalité au courant expressionniste, en particulier à travers la comparaison avec les œuvres de Kirchner. Nous y avons vu une même valorisation du bois comme matière organique, résistante, qui imprime ses accidents dans l'image, pourtant dont Lynch détourne l'énergie primitive vers une fiction plus froide et distanciée. Ce décalage nous a mené vers une seconde approche : celle de la gravure comme projection d'un tumulte purement mental, d'un monde réinventé dans l'isolement, que nous avons mis en relation avec l'art brut. À travers les figures de Joseph Giavarini et de Miguel Hernández, nous avons analysé une manière de

figurer le monde qui passe par la distorsion des corps, l'absence de repères spatiaux stables, l'élongation expressive et l'accumulation des signes. Là encore, Lynch semble reprendre ces codes plastiques, mais en les intégrant à un univers plus maîtrisé : une recréation mentale de la fureur du monde, plutôt qu'une émanation directe d'une expérience vécue dans la marge. Ce va-et-vient entre similitudes formelles et divergences contextuelles nous a permis de situer Lynch dans un entre-deux : en même temps héritier de gestes bruts et artisan d'un langage visuel très construit, où les signes plastiques se figent dans des images volontairement opaques.

Pour mieux comprendre, nous pourrions aussi parler de *deskilling*, un terme en général employé par les théoriciens contemporains pour qualifier les pratiques de délégations, ou encore de *ready-made*. Il s'agit, pour un artiste, de volontairement renoncer à ses « aptitudes » apprises en tant qu'artiste « professionnel » (disons : qui vit de son art.) Une citation de Claire Bishop, bien qu'elle ne traite, originellement, aucunement d'art brut, résonne particulièrement avec la pratique que nous venons de décrire : « Le *deskilling* (déqualification) désigne le rejet conscient de sa formation disciplinaire et des compétences traditionnelles qui lui sont associées. Point crucial : il faut avoir acquis cette formation pour pouvoir la rejeter. »[70]

C'est précisément ce travail sur les signes qui va nous occuper à présent. Parce qu'au cœur de la gravure lynchéenne, un élément revient de manière obsessionnelle : la lettre. Inscrite à même la plaque de bois, elle participe pleinement de cette esthétique tendue entre le signifiant brut et le symbole crypté. Nous allons donc désormais interroger le rôle de la lettre dans les gravures sur bois de David Lynch.

Le texte et l'image : Lynch graveur en lettres

L'Œil écoute[71]

Paul Claudel

[70] Claire Bishop cité in Dave Beech, « Deskilling in art and the problem of ideology », *Quart*, n°1, 2021, p. 94, trad. personelle, cit. originale : « deskilling denotes the conscious rejection of one's disciplinary training and its traditional competences. Crucially, one has to have acquired this training in order to reject it ».
[71] Titre inaugural : Paul Claudel, L'Œil écoute, Paris, Gallimard, 1946.

Du 17 au 18 novembre 2016 fut organisé un colloque au centre André Chastel. Il portait sur *Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVIe siècle*. Emmanuel Lurin introduisait l'ouvrage en résultant de la sorte.

> Écritures cursives ou typographiques, beaux caractères formés par la main experte d'un graveur en lettres, textes calligraphiés dont les ornements magnifient les planches. Des inscriptions tantôt discrètes, tantôt ostentatoires, dont les signes peuvent être incorporés, gravés au plus près des figures, mais aussi isolés dans des cadres, ou encore rejetés à la marge, le plus souvent sous l'image. Des écritures que l'on remarque, que l'on suit du regard, que l'on découvre parfois cachées dans un détail de la composition, des phrases que nul n'est obligé de lire, mais qui nous interpellent depuis le dessin et dont la lecture peut modifier notre appréciation d'une planche. Et si la gravure était aussi une affaire de mots ? Et si l'histoire de l'estampe pouvait être abordée sous l'angle des écritures qui encadrent, ponctuent ou même traversent le champ habituellement clos de la représentation[72] ?

Ce sont ces questions qui nous intéresseront, car des centaines d'années plus tard, les lettres des estampes lynchéennes, absolument omniprésentes dans son corpus gravé, intègrent de différentes manières toutes les modalités évoquées par Emmanuel Lurin. Dans les gravures de Lynch, à l'instar des gravures du XVIe siècle, objets d'études du colloque :

> L'existence de la lettre, la plasticité des mots et les jeux d'échos visuels ou sémantiques, auxquels se plaisent souvent les graveurs, rappellent à notre attention la forte part de textualité et même d'oralité, qui travaille de l'intérieur et parfois compose le corps des images[73].

Et il explique ce qu'est la figure du « graveur en lettres ».

> Dans la mesure où les écritures doivent être marquées à l'envers sur les matrices, la gravure de la lettre exige un certain savoir-faire qui explique l'apparition, dans le courant du XVIe siècle, d'une catégorie d'artisans spécialisés dans la reproduction des mots, les « graveurs en lettres.[74] »

---

[72] *La lettre de l'estampe. Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVIe siècle*, sous la dir. de Marianne Grivel et Emmanuel Lurin, 17-18 novembre 2016, Centre André Chastel, Paris, ed. Peter Lang, 2016, p. 15.
[73] *Ibid.*, p. 16.
[74] *Ibid.*, p. 16.

Les lettres lynchéennes sont « brutes », le savoir-faire qu'elles requierent est simplement l'inversion, pourtant, le corpus gravé et lithographié de Lynch les intègre systématiquement dans des centaines d'images différentes. En conséquence, nous pouvons dire que Lynch se « spécialise dans la reproduction des mots », sans pour autant en faire une spécialité au point de s'y cantonner. Il est un « graveur en lettres » contemporain.

Précisons que pour Michel Foucault, s'opère au XXe siècle une révolution de la relation texte-image dans le champ de l'art, et Paul Klee en serait une figure de proue. Avant cette révolution, « le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup[75] », il y a toujours subordination. Alors que Klee « a aboli la souveraineté en faisant valoir dans un espace incertain, réversible, flottant (à la fois feuillet et toile, nappe et volume, quadrillage du cahier et cadastre de la terre, histoire et carte) la juxtaposition des figures et la syntaxe des signes.[76] »

En ce sens, le « graveur en lettre » moderne qu'est David Lynch s'intègre directement dans une tradition ancienne du travail de la lettre comme forme plastique, mais la subvertit pour la faire valoir « dans un espace incertain ». Nous allons alors nous attacher à étudier l'ensemble des modalités plastiques de la lettre chez David Lynch, pour comprendre ce qu'elles produisent chez le regardeur.

Le rapport lynchéen à la lettre : entre répulsion et attirance

The Alphabet : la lettre coercitive

L'un des premiers courts de David Lynch traite directement du rapport à la lettre, plus particulièrement de celui de l'enfant à la lettre [**fig. 1**]. L'artiste détestait l'école, le fait de se voir imposer un rapport au monde dès l'enfance. Notamment, l'imposition de connaître, sur le bout des doigts, l'alphabet, dans l'ordre. Cette idée de l'école, conjuguée au récit d'un cauchemar qu'aurait eu la nièce de sa première femme (Peggy Reavey) — dans lequel l'enfant récitait de manière angoissée l'alphabet — donnera lieu, en 1968, à *The Alphabet*. Michel Chion divise *The Alphabet* en trois temps distincts : d'abord une minute de dessin

[75] *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 28.
[76] *Ibid.,* p. 28.

animé, ensuite une séquence filmée dans une chambre où l'animation s'incruste, enfin un retour bref à l'image réelle qui conclut l'ensemble[77].

La portion animée s'ouvre sur un grand « A » pourvu de « racines (on dirait un rébus, et il est possible d'ailleurs que la forme du rébus ait inspiré le film) » ; la lettre, « accompagnée d'un bruit de vent, [émet] un pseudopode oblong qui, devenu tubulaire, expectore sur le sol deux petits "a" vagissants[78] ». Le film passe alors à une femme assise au bord d'un lit dans un décor abstrait, reliée, elle aussi, à un cordon. Son visage et son corps sont « constamment remaniés et redessinés, dans un mélange inextricable de formes géométriques et organiques[79] » avant de se stabiliser en « un masque dissymétrique ». Tout près, « une surface rouge rectangulaire se remplit, avalant l'espace vide comme un Pac-Man de jeu vidéo[80] » ; de ce rectangle surgit un cœur velu qui lance des graines, puis des « petits « a, b, c » » dans le crâne ouvert de la femme. Le visage-masque s'ouvre sur une femme réelle en chemise de nuit. La figure dessinée se disloque, tandis qu'un gros plan grotesque profère, en parfait synchronisme : « Please, remember you are dealing with the human form (s'il vous plaît, rappelez-vous que vous avez affaire à une figure humaine) ». Immédiatement, les enfants reprennent : « A, B, C ! », et des particules rouges « pleuvent comme des gouttes sur la femme couchée et ensanglantée, et sur ses draps[81] ». La partie finale enchaîne « une série de plans rapides et quasi fixes[82] » : la femme, allongée dans diverses postures, tend la main vers des lettres surgissant « comme des bêtes qu'elle veut attraper ou au contraire des agresseurs dont elle veut se défendre[83] ». Parallèlement, « une voix de femme douce et soumise » chante l'alphabet sur l'air de Ah !, vous dirai-je, Maman et conclut : « Maintenant que j'ai dit mon ABC, dis-moi quoi faire ». Elle se tord alors sur le lit et se couvre le visage d'une main ; le film s'achève, le tout en quatre minutes.

Ainsi, Chion insiste sur la matérialisation de la lettre : le « A à racines » émet un « pseudopode oblong[84] » puis deux « petits a vagissants[85] » ; plus loin, des « a, b, c » tombent dans le crâne de la femme assise. Dans chacun de ces gestes, la lettre cesse d'être seulement signe pour devenir chose, corps, excroissance vivante. À l'inverse, des parties du corps (le cœur velu, le cerveau) se jouent à la façon d'idéogrammes. Le film ne cesse donc

---

[77] Michel Chion, *David Lynch*, Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, 2001, pp. 22-24.
[78] *Ibid.*, p. 23.
[79] *Ibid.*, p. 23.
[80] *Ibid.*, p. 23.
[81] *Ibid.*, p. 23.
[82] *Ibid.*, p. 23.
[83] *Ibid.*, p. 23.
[84] *Ibid.*, p. 23.
[85] *Ibid.,* p. 23.

d'intervertir matière organique et lettre : la chair s'alphabétise, l'alphabet se corporifie. Le chant enfantin, figure sonore familière de l'apprentissage, bascule : à mesure que la boucle se répète, il « serine énergiquement[86] » et finit par saturer l'espace acoustique, devenant agression plutôt que chanson rassurante. À l'image, la femme en chemise de nuit tend la main vers des lettres « comme des bêtes qu'elle veut attraper ou au contraire fuir » : le même alphabet est désiré et redouté. La phrase douce : « Maintenant que j'ai dit mon ABC, dis-moi quoi faire » condense ce paradoxe : l'énonciation se termine, mais l'acte d'avoir énoncé n'apporte ni savoir ni apaisement, seulement une constatation. « S'il vous plaît, rappelez-vous que vous avez affaire à une figure humaine » – avertissement lancé par un visage grotesque – rappelle la vocation normative de l'écriture : ranger, mesurer, nommer le corps. Pourtant, la phrase surgit précisément alors que ce corps se désagrège (la matière blanche qui s'écoule, les convulsions finales). Le contrôle promis par le langage se retourne en agression. *The Alphabet* exhibe l'alphabet non comme clef de la maîtrise du monde, mais comme zone de tension entre la volonté d'ordonner et l'irruption d'un excès incontrôlable. La lettre est simultanément outil pédagogique et entité animée, promesse de clarté et germe de désordre ; elle enseigne et elle blesse, elle structure et elle envahit. C'est dans cette contradiction fondamentale – que Chion pointe lorsqu'il décrit les lettres « comme des bêtes » autant que des signes – que réside le rapport paradoxal du film à la lettre.

À ceci, ajoutons l'analyse -– inspirée par la philosophie deleuzienne — que fait Jean-Charles Vergne du court-métrage.

> The Alphabet est la parfaite allégorie du caractère coercitif de la grammaire. Comme l'exprime Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux* : « Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique. […] Le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie. […] Dans tout mot d'ordre, même d'un père à son fils, il y a une petite sentence de mort – un Verdict, dirait Kafka. » Dans les œuvres de David Lynch, la langue fait bulbe, évolue par tiges et flux souterrains, utilise autant le balbutiement que le bégaiement : les choses s'ajustent, se jouxtent, vibrent les unes par rapport aux autres, se frôlent, se refoulent, leurs franges entrent en friction.[87]

Les deux auteurs pointent ainsi une organicité plastique dans la manière dont Lynch emploie le langage, tout en montrant le « caractère coercitif » de celui-ci. Dès 1968, dans son deuxième cour, disposé pour être autant un film qu'un tableau mouvant, Lynch pose les jalons d'une attraction-répulsion pour la lettre. Il confère à la lettre une plasticité, une vie, la faisant

[86] *Ibid.*, p. 23.
[87] Jean-Charles Vergne dans *Man Walking From Dream*, *cat. cit.*, p. 68.

directement apparaître à l'image et en l'intégrant dans des formes aussi organiques que géométriques. Ce travail de la lettre sera poursuivi tout au long de sa vie, non dans son œuvre cinématographique, mais dans son œuvre plastique. Les gravures sur bois de l'artiste n'y font pas exception, toutes intègrent la lettre, dans différentes modalités qui produisent différents effets, le langage est envisagé comme un véritable laboratoire d'expérimentation.

Aussi, un parallèle traçable avec *The Alphabet* est l'association que fait Lynch entre l'enfant et le mot.

> « Il se passe quelque chose lorsqu'un texte commence à se disloquer ou à devenir enfantin », dit-il [Lynch]. « Le monde s'élargit et commence à ressembler à un rêve. Les choses simples et enfantines peuvent devenir des absurdités, et même faire surgir des choses plus vastes, plus précises que des paragraphes bien construits. Il se produit quelque chose d'organique dans les choses enfantines. Il y a tant de liberté.[88] »

Lorsque l'artiste combine figure et texte enfantin, il ouvre la signification de ces œuvres, paradoxalement, en « appauvrissant » la plasticité, Lynch permet à son regardeur de faire sienne cette signification. C'est bien de cette ouverture qu'il est question dans ce « quelque chose d'organique. » C'est cela qui nous permet de décliner un ensemble de significations produites par ce processus : la lettre est aussi motrice d'image mentale.

La lettre comme moteur d'image mentale

Des images pathémiques

En 1997, après avoir produit ses monotypes, collagraphies et photogravures à l'atelier Tandem, il livre une courte interview à leur sujet à Kristine McKenna, journaliste qui le suivra toute sa vie. Elle lui demande, lorsqu'il combine mot et image, ce qui vient en premier. Ce dernier lui répond :

[88] *The Unified Field*, *cat.cit.*, p. 35. CIT ORIGINALE

> L'image vient en premier et c'est elle qui me dit quel mot choisir ; ensuite, les lettres mettent l'image en combustion. J'aime la forme des lettres, et il y a quelque chose, dans l'association des mots et des images, qui déclenche un formidable processus mental.[89]

Ainsi, les lettres « mettent l'image en combustion », l'artiste ne précise pas si elles informent l'image, ou bien si, au contraire, elle l'ébranle. En réalité, les deux processus sont à l'œuvre. Il convient d'abord de mettre en lumière les différents emplois de la lettre dans les gravures et d'en expliquer leurs conséquences concrètes sur notre regard.

La lettre peut être employée de manière très prosaïque, sur le mode de la bande dessinée. *This Is My Electric Drill* [**fig. 2]** peut franchement être vue comme une planche de bande dessinée gravée et isolée, il s'agit d'une véritable bulle de dialogue pointant vers la bouche de la figure. D'autres fonctionnent avec un bandeau, qui dans la bande dessinée se voit généralement porter un titre. *#1* porte son titre en haut à gauche de manière très simple. En revanche, *Please Go Away From Here* et *This Is My Hammer* [**fig. 3 et 4**] ont aussi leur titre inscrit dans un bandeau. Cependant, ces bandeaux sont moins équivoques, étant donné l'absence de bulle de dialogue dirigée, nous ignorons qui parle à et à qui il/elle s'adresse.

La conséquence pour le regardeur est un déplacement brutal de l'adresse : le texte se détache du monde représenté pour frapper la surface même de la lecture. Ne pouvant être assigné à un sujet dans l'image, le bandeau s'oriente vers l'extérieur du cadre et cible implicitement celui qui regarde. Le spectateur est dès lors pris dans une relation d'interpellation directe : l'ordre de partir semble lui être lancé, la revendication d'appropriation (« mon marteau ») lui est présentée sans qu'il sache par qui, pourquoi, s'agit-il d'une menace ? Le mot gravé n'accompagne pas seulement l'image, il agit sur le spectateur. Par la combinaison du mot et de l'image, Please Go Away From Here et This Is My Hammer acquièrent une dimension pathémique au sens de Greimas et Fontanille. « Les pathèmes constituent l'ensemble des conditions discursives nécessaires à la manifestation d'un effet de sens passionnel.[90] » Ce pouvoir d'action sur le spectateur peut aussi être éclairé par la notion de « présage », c'est ce que Chihiro Minato lit dans les lithographies de l'artiste.

---

[89] *The Prints of David Lynch*, *op. cit.*, p. 7, trad. personnelle, cit. originale : « The image comes first and it tells me what the word should be, then the letters ignite the image. I love the shapes of letters and there's something about words and images together that kicks in a great mental thing ».

[90] Greimas et Fontanille cité in Éric Bertin, « Passions à bas bruit. Chroniques de l'attente numérique », *Estudos Semióticos*, vol. 20 n°3, 2024, p. 115.

> Tout dépend de notre capacité à lire les caractères qui sont écrits, tout dépend de notre capacité à saisir la douleur que transmettent les êtres mi-animaux, mi-humains qui traversent le champ de notre âme. En attrapant au vol ces dessins comme des présages, à leur tour, ils faciliteront notre métamorphose. De même que les animaux n'existent pas uniquement pour être consommés, les images n'existent pas uniquement pour être vues. Elles ont également le rôle de nous faire sentir ce qui est en train de se produire, ou est sur le point de se produire dans notre cœur, et d'en tirer parti pour l'avenir.[91]

Considérant même que « certaines images provoqueront une sensation de douleur à ceux qui la regarderont[92] » Chihiro Minato accorde une grande puissance pathémique aux estampes de Lynch, ce sont des images qui nous regardent, nous parlent, nous déstabilisent et nous font ressentir l'étrangeté du monde. Ce sont des images qui construisent, modulent et font circuler des états affectifs, à travers un emploi subtil du langage et de l'image.

Des lettres-signes plastiques

Ensuite, les lettres peuvent être intégrées à la composition, comme dans *Electricity In Hand and Home* [**fig. 5**], les étincelles écartent les lettres pour que les éléments ne se chevauchent pas, le « A » passe devant la main. Les lettres sont aussi importantes que les signes figuratifs, et leur inflexion tautologique (elles ne disent rien d'autre que ce qui est explicitement identifiable sur l'image) en fait des éléments plastiques et compositionnels. Ces lettres sont sans intérêt énonciatif, mais simplement formel, elles se baladent dans la composition comme se baladaient les lettres de l'alphabet en 1968. Les caractères, désormais pans de la composition, au même titre que la main ou la décharge, fonctionnent en rythme et en contraste, matérialisant visuellement la propagation électrique. Le regard n'est donc pas conduit du signe écrit vers un sens linguistique, mais des qualités plastiques du signe vers la sensation d'un courant en mouvement.

Ensuite, *The Ant Man* [**fig. 6**], met en place un rapport au texte fondé sur la fragmentation et la dispersion : les lettres du titre sont disséminées dans la composition, sans qu'aucun dispositif de lecture linéaire soit immédiatement proposé. Le spectateur doit reconstituer lui-même le syntagme the « Ant Man (l'homme fourmis) », bien qu'il soit déjà connu par le titre officiel de la gravure. Cette opération de recomposition place le texte dans

[91] Chihiro Minato dans *David Lynch Lithos*, *cat. cit.*, pp. 161-162.
[92] *Ibid.*, p. 162.

un état d'instabilité et de latence, à la manière d'une énigme graphique. Les lettres semblent dialoguer avec les éléments figuratifs de l'image. Elles sont posées à proximité directe des fourmis, qui deviennent alors des agents interprétatifs : elles « accompagnent » certaines lettres, comme si elles les transportaient ou les signalaient. Ainsi, le « A », le « n » et le « t » sont chacun associés à des insectes en mouvement, traçant un réseau visuel autour de la lecture du mot « ant (foumis) ». De même, la figure centrale – un corps rayonnant aux bras collés le long du corps – est survolée par le « t » et le « h » suspendus, tandis que le « e » flotte plus à droite, à proximité d'une ligne qui paraît tendre un fil vers un cercle humain minuscule. Ce dispositif rappelle fortement celui de *The Alphabet*, là aussi, les lettres flottaient librement, liées à des formes géométriques ou biologiques, et leur signification paraissait secondaire par rapport à leur fonction plastique. Comme dans *The Alphabet*, la lettre ici n'est pas l'aboutissement d'un message, mais un matériau graphique en mouvement, soumis aux forces de l'image (axes, lignes, directions, tension des diagonales). Enfin, cette dispersion du texte reconfigure la place du regardeur : il n'est plus simplement lecteur, mais un assembleur de fragments, invité à activer le sens latent à partir d'éléments éclatés. Le texte devient ainsi un processus plutôt qu'un contenu : une construction perceptive temporaire, instable, que les fourmis elles-mêmes semblent orchestrer.

Nommer les choses

Un autre aspect important de la lettre, chez Lynch, est l'emploi du nom. Il expliquait à Kristine McKenna, à propos d'un collage de cadavres d'abeilles sur une feuille, dans lequel chacun est « étiqueté » d'un nom propre. « Mais lorsque vous nommez quelque chose, elle a tendance à se distinguer. Si vous regardez une abeille qui s'appelle Riley, l'abeille acquiert une certaine personnalité. Une abeille qui s'appelle Bob devient aussitôt unique.[93] »

Rosalind Krauss a développé le concept du nom propre et ceci nous sera fort utile une fois contextualisé. Il faut pour commencer noter que ce développement constitue la prémisse d'un article de l'auteur intitulé « In the name of Picasso (au nom de Picasso) » dans lequel elle cherche à infléchir une pensée du nom propre comme clef d'analyse, par son caractère restrictive. Le fait que, en identifiant les « noms propres » de l'œuvre picasienne, se dresse un risque d'enfermement de la potentialité signifiante d'une « figure » en la réduisant à son «

[93] David Lynch dans *David Lynch. The air is on fire,* cat. expo., sous la dir. de Hervé Chandès (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 3 mars-27 mai 2007), Paris, ed. Xavier Barral, 2007, p. 17

nom propre ». Krauss commence par rappeler une conception sémiologique, trop simpliste, opposant nom propre et nom commun.

> On pourrait dire qu'un nom propre est un jeton sans type. Non transférable et non réutilisable, il ne s'applique qu'à moi. Et j'en constitue la signification entière. Le nom propre s'achève, s'épuise, dans un acte de référence. En dehors du fait d'étiqueter l'objet qui en est le porteur, il n'a pas d'autre signification, et donc pas de « sens » comme d'autres mots. Ces derniers, tels les noms communs « cheval » ou « maison », ont des définitions : un ensemble de prédicats par lesquels nous saisissons le concept — ce qu'on peut appeler leur sens, ou signification. Mais un nom propre n'a pas une telle définition : seulement un individu qui porte ce nom et auquel il se rapporte.[94]

Pour conjurer cette analyse trop pauvre du nom propre, elle mobilise Frege et Russell. Démontrant qu'un nom propre « peut même avoir un sens sans référent[95] », un exemple clair est celui de « Santa Claus (Père Noël) ». Elle ajoute que même les noms propres « communs » : « sont en réalité des descriptions définies déguisées, et nous apprenons ainsi à appliquer correctement un nom propre en recourant à des ensembles de caractéristiques. (Ainsi, le "sens" du nom Aristote est fourni par une partie ou la totalité d'un ensemble de descriptions, telles que : un philosophe grec ; le précepteur d'Alexandre le Grand ; l'auteur de l'Éthique à Nicomaque… »)[96] Elle rappelle ensuite d'abord la conception « mimétique » du nom propre, qui en réduit la signification à la référence : « une étiquette d'extension sans intension » ; puis, avec Frege et Russell, elle complexifie ce schéma (le nom peut avoir un sens). Cependant, elle montre que, dans les usages historico-artistiques qu'elle met en cause, le nom propre continue de fonctionner comme un label purement référentiel, reconduisant de fait le modèle « extension sans intension ». Ce qu'elle veut montrer par là, c'est que réduire une œuvre de Picasso à des noms propres signifiés par des figures empêche de leur conférer un «

---

[94] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, p. 26 : A proper name, we could say, is a token without a type. Not transferable and not reusable, it applies only to me. And I am its complete significance. The proper name completes, exhausts itself in an act of reference. Aside from labeling the object that is its bearer, it has no further meaning, and thus no "sense" such as other words have. Those words, like the common nouns horse or house have definitions: a set of predicates by which we grasp the concept that can be said to be their sense, or meaning. But a proper name has no such definition-only an individual who bears the name and to whom it refers.TROUVER TRAD OFFICIELLE

[95] *Ibid.,* p. 26 : « may even have a sense but no referent ». IBID

[96] *Ibid.,* p. 22 :« in fact, disguised definite descriptions and thus we learn how correctly to apply a proper name by recourse to sets of characteristics. (Thus the "sense" of the name Aristotle is supplied by some or all of a set of descriptions, such as: a Greek philosopher; the tutor of Alexander the Great; the author of the Nicomachean Ethics…) ».

statut conceptuel qui permettrait de l'appliquer à une pluralité d'instances, et, finalement, de conditions générales de signification[97] »

> Quelle que soit sa place dans les débats actuels sur la représentation littéraire, il est clair que le nom propre a un rôle défini à jouer dans les conceptions historico-artistiques et critiques contemporaines du rapport entre image et sens. Les théories classiques de la mimésis, comme la théorie classique des noms propres, limiteraient la signification à la référence. […] C'est en ce sens que l'image mimétique (ou la représentation) est analogue au nom propre dans son acception traditionnelle. L'un et l'autre sont des types d'étiquettes, des modes de référence ; dans les deux cas, la signification est conduite par, et limitée à, ce seul canal référentiel. De ce point de vue, noms et images constituent des représentations qui, au sens philosophique, ont de l'extension mais pas d'intension. La signification de l'étiquette s'étend à l'objet auquel elle renvoie, mais s'arrête à ses frontières. Elle dénote l'objet. Mais elle est dépourvue de connotation ou d'intension, c'est-à-dire d'un statut conceptuel qui permettrait de l'appliquer à une pluralité d'instances, et, finalement, de conditions générales de signification. Dans le sens classique du nom propre, celui-ci a un référent mais pas de sens.[98]

Contrairement à Picasso, Lynch nomme lui-même ses personnages, en les inscrivant par la lettre ; les noms propres y acquièrent une dimension intensionnelle (cadre d'attente minimal, rôle, tonalité). Dès lors, les gravures lynchéennes jouent de cette potentialité : d'un côté, le nom fonctionne comme étiquette et reconduit la logique de l'extension sans intension rappelée par Krauss ; de l'autre, la formulation titrale et le contexte iconique lui confèrent une micro-intension qui ouvre le sens de l'image en lui donnant un statut conceptuel susceptible d'être appliqué à une pluralité d'instances (au lieu de s'épuiser dans la seule référence). À l'aune du passage de Krauss, nous pouvons dire que Lynch met en tension l'économie référentielle du nom propre et une visée intensionnelle minimale : assez pour orienter la lecture, jamais assez pour la clore.

---

[97] *ibid.*, p. 26 : « a conceptual status that would allow it to be applied over a plurality of instances, without, finally, general conditions of signification. »

[98] *Ibid.*, p. 26 : Whatever its status within current considerations of literary representation, it is clear that the proper name has a definite role to play within current art-historical and critical notions of the relation between image and meaning. Classical theories of mimesis would, like the classical theory of proper names, limit meaning to reference. [...] It is in this sense that the mimetic image (or representation) is like the traditionally understood proper name. Both are types of labels, modes of reference; in both cases the meaning is conducted through, limited to, just this referential channel. In this view both names and pictures would constitute representations that, in the philosophical sense, have extension but no intension. The meaning of the label extends over the object to which it refers, but comes to an end at its boundaries. It denotes the object. But it is without connotation or intension, without, that is, a conceptual status that would allow it to be applied over a plurality of instances, without, finally, general conditions of signification. In the classical sense of the proper name, it has a referent but no sense. TRAD OFFICIELLE

Donc, dans *Sheriff Bill Visits the Indians While Dreaming of Sweet Clementine* [**fig. 7**], Bill est un nom propre qui vient désanonymiser une fonction de nom commun (« shérif ») : il singularise l'agent au-delà de son rôle. Ce Bill n'a pas de référent réel (aucun individu identifié hors de l'œuvre), mais il institue un référent diégétique : un personnage précis au sein du « monde » de Lynch. La cohabitation du nom propre et de l'image injecte une intension minimale : le label ne se contente pas de référer, il oriente la lecture en créant un référent diégétique opératoire, tout en demeurant sans ancrage hors-monde. Ainsi, les noms propres de Lynch fonctionnent comme des étiquettes référentielles du point de vue du réel, mais, dans la diégèse de la gravure, ils fabriquent du sens et stabilisent des identités, suffisamment pour guider l'interprétation sans jamais la clore. L'inscription *Sheriff Bill Visits the Indians While Dreaming of Sweet Clementine* participe à narrativiser l'image, d'une part, elle permet de comprendre l'image en reliant deux figures, qui, sans le texte ne serait pas liées : la femme en haut matérialise le rêve du shérif ; d'autre part, le texte contextualise les figures et les nommant, pour leur accorder une concrétude dont seul le texte est capable. La syntaxe même de l'inscription découpe l'action : « Sheriff Bill » (présenté par son titre et son prénom) « visits (visite) » (action en cours) « the Indians (les indiens) » (destination) « while dreaming of Sweet Clementine (en rêvant de la douce Clementine) » (processus mental simultané). Le texte instaure ainsi deux plans temporels et spatiaux parallèles – déplacement concret d'un côté, rêverie de l'autre – que l'image seule ne permettrait pas d'isoler. Le simple recours au nom « Sheriff Bill » et au syntagme « the Indians » convoque immédiatement l'imaginaire du western ; l'allusion chantante à « Sweet Clementine » ajoute une coloration de folklore américain. Autrement dit, le texte, en « nommant les choses » fournit au regardeur un cadre géographique et culturel précis, ce que la gravure, à elle seule, laisserait plus vague.

Le son de la lettre

Dans sa contribution au colloque sur le rapport entre gravure et lettre à la Renaissance, Loretta Vandi cherche à montrer comment, « l'héritage » de Savonarole. Celle-ci cherche à comprendre comment ce talent d'orateur hors pair, capable de transcender les foules, se retrouve dans un corpus de gravures de la *Biblioteca Statale*. Son idée est que, dans ces gravures associant lettre et image, « ce que l'on recherchait, c'était la hauteur et la couleur de la voix de Savonarole, une hauteur et une couleur que les images, si chatoyantes

fussent-elles, peinaient à transmettre.[99] » Elle explique que dans cette gravure sur bois [**fig. 8**] :

> Ici, le phylactère acquiert la dimension anthropomorphique de la lettre abstraite : les sinuosités de la banderole confèrent à la représentation écrite de la parole une expressivité qu'elle ne posséderait pas autrement. Ces inscriptions ne sont pas seulement des indicateurs, mais des vecteurs de sens, cherchant à produire un effet de présence sans perdre de vue leur nature de signes[100].

Dans *Red Airplane Over the Water* [**fig. 9**], l'artiste cherche aussi explicitement à exprimer la sonorité de ce qui est écrit en matérialisant celle-ci dans un réseau analogue à celui des « sinuosités des banderoles » présentes dans l'exemple qu'étudie Loretta Vandi. En effet, ici aussi, l'artiste vise à conférer « à la représentation écrite de la parole une expressivité qu'elle ne posséderait pas autrement.[101] » Seulement, Lynch cherche, lui, à matérialiser la parole de ce que nous pourrions considérer comme un « professeur ». La logique de *The Alphabet* : représenter l'apprentissage de l'alphabet par une métaphore visuelle ; est reprise, cette fois-ci, à travers une image fixe. Il compose alors une comptine visuelle : le syntagme se distribue en cinq bulles ovoïdes — « Red / Airplane / Over / the / Water (Avion / Rouge / Au-dessus / De / L'eau) » — reliées par un filet souple qui mime la trajectoire de l'appareil. La scansion monosyllabique (« Red », « Air- », « plane », « O- », « ver », « Wa- », « ter » [difficilement traduisible, les syllabes ne correspondent pas]) installe un rythme d'énonciation rappelant les livrets d'apprentissage destinés aux très jeunes enfants : sujet-couleur + objet + préposition + lieu, modèle des premières phrases lues (« red apple on the table » [« une pomme rouge sur la table »], etc.).

L'effet pédagogique naît aussi d'un double marquage chromatique. Les bulles sont remplies d'un rouge éclatant, plus saturé que le bordeaux qui dessine l'avion, la ligne d'horizon et le cadre. À l'intérieur, les lettres apparaissent en réserve blanche — seules touches immaculées de la planche — pour qu'elles surgissent avec force et deviennent des repères visuels immédiats. Le mot « Red » n'est pas seulement lu : il baigne littéralement dans un rouge qui démontre, par contraste avec le bordeaux voisin, qu'un même nom peut désigner plusieurs intensités de couleur. Un léger trouble subsiste : la bulle « Water » est, elle

---

[99] Loretta Vandi, « Re-forming Images through Lettering. Savanola's heritage in a corpus of sixteenth-century woodcuts in the Biblioteca Statale (Lucca) » dans *La lettre de l'estampe. Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVIe siècle*, sous la dir. de Marianne Grivel et Emmanuel Lurin, 17-18 novembre 2016, Centre André Chastel, Paris, ed. Peter Lang, 2016, p. 127.
[100] *Ibid.*, p. 131.
[101] *Ibid*., p. 131.

aussi, plongée dans le rouge vif, alors que l'étendue liquide stylisée se déploie en bleu clair au bas de l'image. Cette discordance fissure l'exactitude pédagogique et rappelle que, chez Lynch, le texte sert avant tout le rythme graphique plutôt qu'un code chromatique strict. La comptine se mue ainsi en exercice sonore et visuel : jeu de répétition des formes ovales, sinuosité du filet, pulsation des contrastes. Le regardeur suit instinctivement le parcours indiqué : de la bulle « Red » près de la queue de l'avion jusqu'à « Water » au-dessus du fleuve stylisé. Il lit, il nomme, et, simultanément, il survole l'image comme l'appareil qu'il contemple. Texte, cadence et couleur œuvrent donc de concert à créer une expérience ludique de lecture-vision : une mini-comptine qui plane, littéralement, au-dessus de l'eau.

Enfin, *What Is On The Sofa* [**fig. 10**] conduit à son paroxysme l'idée que « le phylactère acquiert la dimension anthropomorphique de la lettre abstraite » : le texte surgit précisément du corps de la femme placée à droite. À la place d'une tête, un long phylactère noir, vertical, s'élève au-dessus de son cou et porte l'énoncé : « i will cook dinner now (je vais cuisiner le dîner maintenant) ». Le phylactère n'est plus un appendice extérieur, il remplace l'anatomie. La parole devient un organe, matérialisée en forme solide, comme si la femme était entièrement habitée par cette seule phrase. Ainsi, le « bandeau » devient le lieu où se nouent ironie et inquiétude : elle mime la convention graphique tout en la subvertissant en un objet sculptural, collé au corps, qui signale l'emprise du langage sur l'identité et renforce l'absurdité latente de la scène. « Je vais cuisiner le dîner maintenant », reproduit ainsi « la hauteur et la couleur de la voix [102] », d'un personnage fictif, mais dont la mise en situation évoque le cri, la supplique.

La question du calligramme

Lorsqu'une image combine texte et figuration, il est impossible d'omettre la question du calligramme. Le calligramme est par nature la combinaison du mot et de l'image, comme l'explique Michel Foucault, pour poser les jalons de son étude de la gravure[103] *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte [**fig. 11**]. « Dans sa tradition millénaire, le calligramme a un triple rôle : compenser l'alphabet ; répéter sans le secours de la rhétorique ; prendre les choses au piège d'une double graphie.[104] » Il explique cependant que lorsqu'un calligramme est vu : « Dès

[102] *Ibid.,* p. 131.
[103] Comme nous le verrons plus bas, Michel Foucault envisage l'image comme un « dessin » fait à la « plume » alors qu'il s'agit d'une gravure.
[104] *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 15.

qu'il se met à lire, en effet, la forme se dissipe ; tout autour du mot reconnu, de la phrase comprise, les autres graphismes s'envolent.[105] » Il explique alors que Magritte déjoue cette impossibilité de synchronicité entre lire et voir l'image en reconstituant, après avoir réfléchi de manière calligraphique, la séparation entre mot et image.

> Du passé calligraphique que je suis bien obligé de leur prêter, les mots ont conservé leur appartenance au dessin, et leur état de chose dessinée : de sorte que je dois les lire superposés à eux-mêmes ; ce sont des mots dessinant des mots ; ils forment à la surface de l'image les reflets d'une phrase qui dirait que ceci n'est pas une pipe. Texte en image. Mais inversement la pipe représentée est dessinée de la même main, et avec la même plume que les lettres du texte : elle prolonge l'écriture plus qu'elle ne vient l'illustrer ou combler son défaut. On la croirait remplie de petites lettres brouillées, de signes graphiques réduits en fragments et dispersés sur toute la surface de l'image. Figure en forme de graphisme.[106]

Ainsi, il n'y a plus lieu de faire la différence entre texte et image, car le texte devient une image, l'image devient résidu de texte. C'est aussi ce que Lynch donne à voir dans *I Could Not Get Away From Her* [**fig. 12**]. L'image gravée se fait voir comme coprésence dissymétrique, l'une est calligraphique, l'autre est image. En haut, les lettres fonctionnent par mots dans des formes rondes reliés entre eux par des formes cylindriques, le « I (je) » n'est pas directement relié au « get (pouvais) » (début et fin de l'énonciation). Pourtant l'œil ne peut pas s'empêcher de « tourner en rond », et la lecture se fait parfois dans cet ordre : « could (peut) » « away (loin) » « from (d'ici) » « not (pas) », du fait que « could » et « away » soit reliés entre eux. La phrase est instable et tourne en rond, nous ne pouvons pas nous en échapper, le calligramme est complexe, il est simultanément constitué par des mots, mais également par des formes indépendantes qui matérialisent une idée par leur organisation. Dans la partie du bas, Lynch montre que cette même idée peut être figurée de manière simple, sans narration. Une figure enfantine, aux jambes extrêmement allongées, réalise une très grande enjambée figée, à la manière d'un coureur. Seulement, sa jambe droite comporte une excroissance, une figure féminine est directement intégrée à sa jambe : il a beau courir, il ne peut pas s'échapper d'elle puisque les deux figures font corps. Lynch sépare réellement ces deux modalités de représentation, à la fois par une ligne-frontière et par une différenciation de fonds colorés (noir et rouge).

---

[105] *Ibid.*, p. 19 .
[106] *Ibid.*, p 17.

Pourtant, le texte devient image. Le segment verbal se présente comme un réseau organique : chaque mot occupe une alvéole noire, reliée aux voisines par des tubes sinueux. Ces conduits incarnent les liens syntaxiques comme des vaisseaux sanguins ; la phrase n'est plus alignée, elle circule. Les lettres elles-mêmes se perçoivent moins comme signes que comme découpes blanches dans la masse sombre ; leur lisibilité dépend autant du tracé des formes que de la lecture alphabétique. Le langage apparaît donc « superposé à lui-même », pour reprendre la formule de Foucault : un dessin de mots plutôt qu'une suite de caractères. Et d'un autre côté l'image se lit comme résidu d'écriture. La silhouette rouge, simplifiée à l'extrême, adopte l'allure d'un pictogramme : contours épais, absence de modelé, articulation réduite à quelques courbes nettes. Elle pourrait figurer la lettre d'un alphabet imaginaire : les jambes exagérément allongées, l'excroissance féminine soudée à la cuisse. L'image semble remplie de « petites lettres brouillées », tout autour de la figuration : le grain de la matrice, les hachures et les accidents d'encrage éparpillent sur la surface un semis de traits qui rappelle, en négatif, l'irrégularité d'un texte effacé.

Ensuite, pour comprendre l'image de Magritte, Foucault établit une distinction féconde entre ressemblance et similitude.

> Il me paraît que Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un "patron" : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre.[...] Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation, qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s'ordonne en modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire.[107]

Mais, la ressemblance et la similitude sont intrinsèquement interdépendantes, car l'image est *pensée*. « La pensée ressemble sans similitude, en devenant elle-même ces choses dont la similitude entre elles exclut la ressemblance.[108] ». Ainsi, chez Magritte, texte et image sont pris dans un réseau de similitudes qui, par leur représentation conjointe, rappellent leurs conditions intrinsèques de simulacres. Seulement chez Magritte l'objet pensé est une pipe,

[107] *ibid.*, p. 42.
[108] *ibid.*, p. 49.

facilement représentable intérieurement par une pensée. Lynch matérialise lui-même une pensée « abstraite », dans deux modalités différentes prises, elles aussi, dans un réseau de similitudes. Ainsi, ici aussi, le texte et l'image « excluent la ressemblance », en affirmant réciproquement leur qualité de simulacre. Bien que le mot, comme l'explique Lynch, « embrase » l'image. Ni le mot, ni l'image, jamais, ne peuvent « ressembler » à ce qui est pensé.

Nous renvoyons en dernier lieu au constat que fait Aubron à propos des signes-images dans *Mulholland Drive*.

> Son « hyperréalité » [Baudrillard] ne consistait pas à affirmer que la réalité était voilée par les simulacres, mais qu'elle se confondait avec eux. Ce qui ne signifie pas nécessairement que le monde se vaporise en hologrammes, mais que les hologrammes se densifient, deviennent les choses avec lesquelles nous interagissons. Objets de plus en plus « intelligents », signes de plus en plus opaques et minéraux - indis-tinction croissante entre les mots et les choses et retour à l'ancienne « prose du monde », peuplée de signes-choses, ainsi que l'annonçait Michel Foucault. Notre environnement ne s'est pas virtualisé; c'est plutôt que les signes se sont sédimentés en une croûte, par-dessus notre terre natale. Lynch ne dit pas autre chose : « Nous sommes tellement cernés par le vinyle que je suis toujours à la recherche d'autres textures. [...] Quand on roule en voiture, on voit des câbles, des nuages, du ciel bleu ou de la brume, et on voit aussi beaucoup de mots et d'images. On voit des pancartes et des drôles de lumières et les gens finissent par se perdre. Un individu ne fait pas le poids. Tout le monde est écrasé. Je n'aime pas ça du tout.[109] »

À travers son dispositif calligrammatique, l'artiste rend plastique le mot, pictographique l'image, il rejoue le passage à un monde où nous sommes « écrasés par les signes-choses » par densification matérielle du texte gravé : le mot pèse plastiquement, il n'est pas un simple sous-titre.

La lettre inversée : d'un monde à l'autre

L'analyse de Foucault a beau être absolument captivante, celui-ci oublie un point clef : l'œuvre de Magritte est une gravure. En effet, il s'agit de l'une des illustrations d'un recueil de poèmes d'Alain Jouffroy, *L'aube à l'antipode*. Lorsqu'il émet l'hypothèse d'un processus

[109] Hervé Aubron, *Mulholland Drive de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 2006, p. 48.

créatif incluant un calligramme pour qu'ensuite le texte et l'image soient séparés, il ne fait pas état du fait qu'il y a eu une étape entre les deux. L'artiste a gravé, sur une matrice, le texte à l'envers. Ignorer que Magritte travaille ici la plaque d'impression inverse la perspective théorique : si le texte a dû être gravé à rebours avant d'être reporté sur la feuille, alors l'artiste l'a nécessairement conçu d'emblée comme une forme plastique autonome, dépourvue de lisibilité immédiate. Autrement dit, la phase « calligraphique » et la phase « séparation texte/image » ne se succèdent pas ; elles se confondent dans un même geste technique. La thèse foucaldienne d'un glissement successif — du calligramme à la dissociation — se trouve partiellement court-circuitée. Chez le graveur, la lettre est d'abord dessin, puis seulement lecture après tirage ; le statut graphique prime donc sur la valeur linguistique avant même que l'œuvre n'existe sur papier. Cela renforce, plus encore qu'il ne le dit, l'indistinction entre mot et image : la phrase, retournée dans la matrice, est déjà « figure », et la figure, creusée à la même profondeur, est déjà « écriture ».

Dans la série *Twin Peaks* — fruit de la collaboration entre David Lynch et Mark Frost — apparaît un espace particulier, la loge noire. Le public découvre la loge noire à travers un songe de l'agent spécial Dale Cooper. Cooper y aperçoit Laura Palmer, l'adolescente dont l'assassinat fait l'objet de son enquête : installé dans un fauteuil, il l'entend murmurer le nom de son meurtrier, mais c'est précisément cette information qu'il oublie au réveil. Au fil de la série, il apparaît que la loge noire n'est pas un simple produit du sommeil : il s'agit d'un territoire abstrait, labyrinthique, peuplé d'entités — mortes ou vivantes — qui semblent tout savoir ; un espace surréels.[110] C'est là que séjourne Bob, qui ne possède un corps propre qu'à l'intérieur de ce lieu ; pour se manifester, il doit se loger dans un autre être. Comme l'ont souligné Pacôme Thiellement et Hervé Aubron, l'univers lynchien repose sur le principe de la métempsychose, et Bob en constitue l'illustration la plus explicite.

Dans cet espace, les gestes comme les paroles de ses occupants s'exécutent à rebours [**fig. 13**]. Plus exactement, la phrase qui doit être prononcée est lue à l'envers, ce qui aboutit à un enchaînement de syllabes étranges. L'acteur répète alors ces syllabes étranges. Une fois enregistré, le son est de nouveau lu à l'envers, la phrase reprend son sens, mais est dite d'une manière déconcertante. Elle est cependant compréhensible à condition d'y prêter une oreille attentive[111]. Cette manière particulière qu'ont les personnages de parler en ce lieu participe

[110] Fiona Pagès, « Lieux Étranges », *La Septième Obsession*, hors-série n°21, 2025, p. 68 : « Chez Lynch, certains lieux s'assument comme des espaces surréls – la *Red Room* (TWIN PEAKS), le *Club Silencio* (MULHOLLAND DRIVE), le salon des lapins (INLAND EMPIRE) –, espaces de magie, de non-sens. »
[111] Nous invitons le lecteur à cliquer sur le lien en annexe pour entendre de lui-même cette diction étrange, difficilement explicable par le texte. (https://www.youtube.com/watch?v=BL57-9171pk).

fortement à la dimension surréelle du lieu. Surtout, le principe mis en œuvre est celui de l'inversion, ce qui donne sens aux syllabes abstraites, c'est le montage, nécessitant l'intervention de la machine.

Or, ce principe d'inversion est absolument fondamental dans la pratique de l'estampe, qu'il s'agisse de lithographie ou de gravure sur bois. Ainsi, Jean-Charles Vergne note à juste titre :

> Le dessin exécuté sur la pierre est un dessin en miroir et l'écriture – toujours présente sur les lithographies – est une écriture à l'envers, tout comme « L'Homme Venu d'Ailleurs », le nain de la Black Lodge, qui parle à l'envers dans Twin Peaks, comme la cabane de *Lost Highway* qui explose à l'envers. L'inversion n'est donc pas seulement technique, elle est aussi celle de l'inversion des mondes, et l'impression finale qui fait naître la lithographie correspond, symboliquement, au passage d'un monde à l'autre. La pierre, pour David Lynch, est un seuil, un passage, un véhicule.[112]

Jennifer L. Roberts, dans sa leçon consacré à l'inversion, rappelle que les graveurs durant la Renaissance étaient décrits comme parlant « la langue du diable[113] » car ils écrivaient à l'envers. 500 ans plus tard, les habitants de la loge noire parlent, eux aussi, la langue du diable. Alors, à l'instar des acteurs dont seule une machine peut donner sens à leurs tirades en inversant leur bande-son, c'est la machine nommée presse qui donne sens à tous ces signes que Lynch intègre à la composition. Le bois pour Lynch est « un seuil, un passage, un véhicule » du monde de la gravure vers le monde réel.

[112] Jean-Charles Vergne dans *Man Walking From Dream*, *cat. cit.*, p. 73.
[113] « Jennifer L. Roberts on Printmaking, », *vid. cit.*

PARTIE 2 : LE MONDE GRAVÉ COMME REFLET DU NÔTRE

La pensée et le corps : reflets d'états psychiques

Analyse par le symptôme

Il nous faut ici préciser d'emblée que nous ne souhaitons pas lire les images lynchéennes en termes psychanalytiques, mais en termes de symptômes psychiatriques. Plusieurs lectures psychanalytiques ont été proposées, comme celle de Slavoj Žižek qui pose la question du symbolisme phallique dans *Elephant Man*[114]. Ou, de manière plus générale, par l'analyse lacanienne du dégoût face à la réalité intérieure du corps humain[115]. Nous

[114] Slajov Zizek, « Grimaces of the Real or When the Phallus Appears », *October*, Vol. 58, 1991, pp. 44-68
[115] *The Unified Field*, *cat. cit.*, p. 26

n'entendons pas non plus le concept de symptôme au sens que lui attribue Freud. Nous mobilisons le terme de symptôme de manière médicale. Comme symptôme physique : « se manifestant par des signes cliniques perceptibles à l'examen.[116] » et symptôme psychique : « qui ne peut être apprécié que par le malade lui-même et qui échappe à l'examinateur.[117] ». Ce que nous recherchons sont des symptômes comme signes concrets : physiques ou psychiques, signifiés à travers des images produites par l'artiste.

Lost Highway : diagnostic clinique par l'intuition

En 1997, paraît *Lost Highway*, un film réalisé par David Lynch, mais dont le scénario est coécrit avec Barry Gifford. Lynch avait déjà adapté l'un de ses romans, *Sailor et Lula*, ayant particulièrement impressionné Gifford. Alors, les deux hommes se mettent en marche et aboutissent à une première version du script de *Lost Highway*, celle-ci ne les satisfait pas. À propos de cette première version, Gifford explique : « Ce n'est pas que nous ne l'aimions pas, mais le problème, c'est qu'il y avait trop de moments drôles. Pour obtenir le résultat que nous souhaitions, et pour raconter l'histoire de quelqu'un qui a ce *breakdown* mental, il nous fallait être très sérieux et mettre plus de gravité un peu partout.[118] ». Cette tension entre humour et gravité est toujours prégnante chez Lynch, le résultat final tirera très franchement vers le second.

Lost Highway est un film dont l'intrigue repose principalement sur la perte d'identité de Fred Madison, et en réalité, le film tourne autour de sa condition psychique. Celui-ci a vraisemblablement tué sa femme, ceci nous est indiqué par un plan très rapide, capté par une caméra basse définition, révélant Fred couvert de sang, des morceaux de sa femme tout autour de lui. Lorsqu'il est mis en prison, il se transforme littéralement en une autre personne : Pete Dayton. Il se réfugie dans cette identité et semble avoir complètement oublié celle de Fred. Barry Gifford et David Lynch pensent alors avoir su matérialiser ce qu'ils appelaient a priori un *breakdown* mental. Mais, par hasard, Gifford se retrouve assis dans un avion à côté d'une psychiatre enseignant à l'université de Stanford : « Je lui ai demandé de me parler de cet état en particulier [l'état de Fred Madison]. Elle a répondu que c'était une fugue psychogène. Il y a des études sur ces personnes qui essaient de s'échapper de cette façon. [...]

---

[116] « Symptôme », *TLFI* (en ligne), url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3091694460;
[117] ibid.
[118] Barry Gifford dans *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023, pp. 55-56.

Nous avions obtenu la confirmation scientifique de notre intuition.[119] » L'intuition comme processus créatif est absolument fondamentale chez David Lynch, mais ce qui est ici notable, c'est que cette intuition aboutit à une « vérité » psychiatrique. Ceci montre aussi un véritable intérêt pour la figuration du trouble psychique. C'est-à-dire de tenter, de capter le sensible à travers « l'art » ; pour rendre palpable, des ressentis abstraits, mieux que ne le ferait la littéralité (entendue ici comme la description scientifique des symptômes d'une condition psychiatrique). Lorsque Lynch explique que son œuvre en général traite de « la nature humaine » — « d'êtres humains qui vivent dans les ténèbres et la confusion.[120] » Traiter de tels sujets invitent alors à matérialiser dans l'image, ce qu'il se passe *dans la tête* de ces humains perdus dans les ténèbres.

Outre son œuvre filmique, la peinture *Schizophrenic Man* [**fig. 3**] en est une parfaite illustration, le titre nous indique ce que nous voyons. Il s'agit d'une « figure » identifiable par la présence schématique de mains, ces dernières surgissent d'un amas de peinture grisâtre qui pourrait signifier un corps, la forme circulaire serait la tête ou le visage. Mais, cette figure est aussi une « abstraction » au sens lynchéen du terme, une « chose qui ne peut pas vraiment être exprimée avec des mots », relevant de « l'intuition[121] ». Dire avec des mots une condition psychiatrique, bien que le DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) tente de le faire, ne semble, d'un point de vue phénoménologique, pas plus satisfaisant, si ce n'est moins, que de l'exprimer par une abstraction. Par cette matérialité violente, Lynch tente donc d'exprimer la schizophrénie :

> La schizophrénie est caractérisée par la psychose (perte du contact avec la réalité), des hallucinations (fausses perceptions), des idées délirantes (fausses convictions), un comportement et une parole désorganisés, une affectivité lisse (gamme des émotions réduite), des déficiences cognitives (détérioration du raisonnement et de la capacité à résoudre des problèmes) et un dysfonctionnement social et professionnel[122].

---

[119] ibid., p. 56.
[120] David Lynch dans I*bid.*, p. 31.
[121] David Lynch dans David Lynch, Matt Diehl, "David Lynch", *Interview Magazine*, 2012, online, url : https://www.interviewmagazine.com/film/david-lynch : « And abstractions are things that really can't be said so well with words. They're intuited. »
[122] « Schizophrénie », *le manuel MSD* (en ligne), url : https://www.msdmanuals.com/fr/professional/troubles-psychiatriques/schizophr%C3%A9nie-et-troubles-apparent%C3%A9s/schizophr%C3%A9nie [consulté le 26/05/2025].

En y incorporant des lettres irrégulières comme écrites dans un état de crise, ponctuées de tâches chevauchant sa « figure », un corps méconnaissable, un visage effacé, l'artiste image une perte de contact avec la réalité. La figure est abstraite, halluciné, la composition est absolument désorganisée, les lettres peinent à cohabiter avec les formes qu'elles recouvrent.

Le corpus de gravure sur bois de l'artiste n'échappe pas à cette tentative — par l'intuition — de figurer le tourment psychique.

Une défiguration expressionniste ?

Figurer un état psychique à travers la gravure sur bois n'est pas le propre de Lynch. Lorsque Ludwig Kirchner termine les illustrations gravées sur bois du cycle de *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* en 1915, il écrit :

> Je ne suis plus capable d'assumer le lourd travail militaire et vais dans quelques jours partir pour un sanatorium, pour soigner mes nerfs et mes poumons. Je suis à moitié fou et les sentiments humains me sont encore aujourd'hui étrangers. [...] La guerre s'étend de plus en plus. On ne voit presque plus que des masques, plus de visages, ce serait bon et nécessaire que tout cela se termine bientôt.[123]

Et comme l'écrit Sherwin Simmons « Dans sa représentation de l'histoire de Peter Schlemihls, Kirchner mêle autobiographie et représentation ; il semble justifier son abandon de poste en tant que soldat et l'on sent son état psychique dépressif, de manière expressive, ce sont les traits mêmes qui montrent la détresse.[124] » Dans la planche *Schlemihl dans la solitude de sa chambre* [**fig. 1]**, le héros (en réalité aussi lui-même) est représenté la main posée sur la tête, *topos* de la pensée et de l'introspection. Les proportions de son corps sont absolument déformées, lui donnant une monstrueuse silhouette filiforme. Mais, surtout, le visage est signifié par des lignes épaisses, anguleuses et violentes, tout en étant parasité par des lignes qui l'aplanissent autant qu'elles le défigurent. Ce sont, en effet, les traits qui montrent la détresse. Cette manière de figurer le visage n'est pas propre à Kirchner, elle contamine en réalité toute l'Europe et correspond à la fascination des avant-gardes pour l'art africain ; identifiée dans l'œuvre de Giacometti par Rosalind Krauss comme une « abstraction

[123] Lettre de Kirchner cité in Sherwin Simmons, « Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2007, p. 412.
[124] Sherwin Simmons, « Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" », Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2007, p. 413.

prismatique[125] ». Dans son illustration, aussi gravé sur bois du *Triomphe de l'Amour de Pétrarque* (1918), réutilise cette façon de figurer le visage. Dans la planche *La conquête de l'Homme par la Femme* [**fig. 2**], encore une fois éminemment autobiographique, Kirchner s'attaque à la représentation du visage de sa femme face à sa violence masculine. L'artiste décrit lui-même sa composition :

> Sa tête est constituée d'un long visage semblable à un masque et d'un plus petit à côté, avec un double œil. [...] J'ai utilisé ce phénomène [le fait de voir deux visages à la fois] dans cette gravure pour capturer les différentes expressions de la femme, dans le petit visage celle de la peur mortelle, dans le plus grand celle du regard envoûtant...[126]

L'œil contemporain peine à retrouver ce regard envoûtant. Cependant, le regard évocateur de la « peur mortelle » est, lui, facilement identifiable. Toujours grâce à cette abstraction prismatique, Kirchner nous met face à un visage terrifiant et terrifié, les yeux sont uniquement des cercles remplis, vides. Le visage est encore parcouru de lignes parasites qui le déforme et l'attaque.

Images de la panique, de la peur et de l'angoisse

La peur, l'angoisse, diffuses ou bien cristallisées dans un moment précis sont un sujet pour Lynch, au point que certains diront que sa filmographie est majoritairement constituée de « films d'horreur. » Si ce genre existe, il fait bien partie du mélange de genre constitutif de sa filmographie. Un dispositif terriblement efficace pour terroriser le regardeur est celui du *jumpscare,* traduisible par le « coup d'effroi ». Wikipedia donne une définition satisfaisante du procédé, il s'agirait d'un :

> principe qui recourt à un changement brutal intégré dans une image, une vidéo ou une application pour effrayer brutalement le spectateur ou l'utilisateur. Ce principe s'est développé dans les années 1990 notamment au cinéma. Il s'effectue à l'aide de *screamers* (litt. "hurleurs") : un *screamer* classique comprend souvent un visage effrayant accompagné d'un cri.[127]

[125] Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, p. 49.
[126] Kirchner cité in Martina Nommsen (dir.), *Re-thinking Kirchner*, Hirmer, Paris, 2020, p. 50
[127] « jumpscare », *Wikipédia*, url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jump_scare [consulté le 26/03/2024].

Dans *Lost Highway*, Fred se réveille à côté de sa femme Renée, il semble avoir fait un cauchemar ; pour matérialiser la peur et l'angoisse du personnage, Lynch change brutalement le visage de Renée pour le remplacer par le visage cauchemardesque de l'homme mystère. Le regardeur, comme Fred, est supposément terrifié par cette vision.

Cette peur et l'angoisse qu'elle provoque sont tout autant le sujet que Lynch s'emploie à figurer dans la gravure *Please Go Away From Here* [**fig.4**]. C'est ici aussi le trait qui montre la détresse. Le visage est ici moins prismatique puisque le haut de sa tête est signifié par des formes rondes, l'artiste ajoute des lignes régulières qui font apparaître des cheveux (alors que les cheveux avaient complètement disparu des représentations de Kirchner, masque oblige.) La figure est partagée entre signifiants concrets et abstraits : une chemise et un col, des yeux, des oreilles, un nez, une bouche aux dents exacerbées et des cheveux rendus par des arrondis avec une raie.

Là où Kirchner figurait la violence et le mal-être au sein du visage par des traits épais, Lynch intègre des formes tourbillonnantes comme grattées à même le bois, peut-être à l'aide d'un burin, ou en tout cas d'un objet qui ne fait pas de coupure, mais écorche la surface du bois. Ce tourbillon semble mettre l'entièreté du visage en branle, preuve en est de la position des yeux qui ont totalement perdu leur alignement. Ceci associé au titre intégré dans un bandeau en haut de la composition nous invite à nous en aller, le personnage nous regarde droit dans les yeux, s'il s'adresse à une figure hors-champ. Il pourrait tout à fait s'agir du regardeur. La figure est donc prise dans une sorte de tourbillon qui le ronge. Selon le DSM-5, un trouble panique peut être défini comme : « Une montée brusque de crainte intense ou de malaise intense qui atteint son acmé en quelques minutes.[128] » Lynch figure ainsi, en même temps le symptome et la sensation : nous mettant face à ce qui se passe à l'intérieur de la figure, ou bien en nous-même.

La prolifération de minuscules petits traits tourbillonnants sur le visage de la figure sont une façon satisfaisante pour précisément signifier des « secousses[129] », *a fortiori* musculaires ; comme cette sensation de « vertige », « d'instabilité », de « picotement » nous est renvoyé par ce fond blanc criard dont il reste des parties qui n'ont pas été champlevées lui donnant un mouvement et le renforçant par le contraste. Le fait de rapetisser les éléments

[128] American Psychiatric Association (trad. Marc-Antoine Crocq et Julien Daniel Guelfi [dir.]), *DSM-5*, Paris, Elsevier Masson, 2013, p. 252.
[129] *Ibid.*, le *DSM* donne 13 symptômes dont 4 suffisent à caractériser le trouble, nous réutilisons le lexique scientifique du manuel.

figurants du visage et de les placer de la sorte rendent ce visage instable, cette tête vide. Enfin, l'emploie de la lettre, faisant que la figure nous supplie de partir, traduit sa peur, de devenir fou, voire de mourir[130]. Ainsi, à force d'intuition, comme la fugue psychogénique dans *Lost Highway*, le trouble panique est caractérisé dans *Please Go Away From Here*.

This Is My Hammer [**fig. 5**] emploie un mode de figuration assez similaire, les signes pour les yeux, le nez et la bouche sont ici réemployés. Les mêmes types de déformations sont ici présents, seulement le visage n'est ici pas directement lié au fond, mais piégé dans un amas de matière organique et spiralique. La différence majeure est que cette fois-ci, la figure n'est plus passive, elle ne nous demande plus de partir, mais nous présente son marteau (« Ceci est mon marteau. ») Le fond est ici gris, le blanc est réservé au texte et aux déformations du visage, les exacerbant ainsi. La position des bras de la figure lui donne une inflexion giratoire qui renforce le caractère violent et chaotique de la composition. La rature dans le texte va aussi dans le sens de cette impression de chaos et de vitesse dans la représentation même ; ce procédé de la rature est aussi reporté sur l'entièreté du visage, indiquant un mouvement de découpe. Le marteau est doublement figuré, par le texte et l'image, pointant que l'image est à propos de ce marteau que la figure brandit au-dessus de sa tête. Ce marteau et la multiplicité de mouvements chaotiques nous fait nous dire que cette figure est dans un état de crise. Nous souhaitons savoir si elle nous menace de son marteau, ou bien si elle s'apprête à se frapper elle-même, ou encore, menacerait-elle l'homme au costume, qui lui implorerait alors : « S'il vous plaît partez d'ici » ?

Assimilation baconienne de la déformation

Une assimilation régulièrement revendiquée par Lynch, est celle de Francis Bacon[131]. Et évidemment, Lynch n'est pas indifférent à l'un des principes clefs de l'œuvre de Bacon : déformer les corps pour en révéler plus sur eux que s'ils étaient simplement illustrés. Lorsque David Sylvester demande à Bacon s'il cherche à représenter ses figures prises dans une « situation de malaise [132] » il lui répond :

---

[130] *Ibid.*, la peur de mourir est envisagée comme un symptôme littéral dans le DSM.
[131] Lynch on Lynch, op. cit., p. 17.
[132] David Sylvester et Francis Bacon, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, *Thames & Hudson*, 2012, p. 52.
CIT OFFICIELLE

> Je n'en suis pas conscient. Mais la plupart de ces images ont été faites de quelqu'un qui était toujours dans un état d'inquiétude, et je ne sais pas si cela a été transmis à travers ces images. Mais je suppose qu'en tentant de capturer cette image, étant donné que cet homme était très névrosé et presque hystérique, cela a peut-être pu transparaître dans les peintures.[133]

La représentation de cet « état d'inquiétude » est commune aux deux artistes, avec comme point commun de déformer le visage ; seulement nous traitons ici de gravure sur bois, alors que Bacon utilise la peinture. La déformation de Lynch est alors plus anguleuse, rigide, violente, le visage est géométrique. Chez Bacon, les formes sont plus rondes, plus organiques, le pinceau permet une fluidité et une douceur que la gouge ne peut atteindre [**fig. 6**]. Mais, chez les deux artistes s'expriment ce que Sylvester nomme dans un autre entretien, « Une forme de crise, peut-être le pressentiment d'un malheur imminent.[134] » Nous renvoyons à la notion de « présage [135] » de Chihiro Minato.

Le mode de la déformation chez Bacon est aussi employé dans le second pan de son œuvre, celle de dimensions beaucoup plus réduites, qui représentent uniquement des têtes et des cols sur des aplats noirs. Le fait que Lynch habille sa figure d'un costume n'est pas anodin et renvoie très explicitement à ce type de représentation. Cette déformation, pour le peintre, relève de sentiments personnels : « Toute forme que l'on crée porte en elle une implication ; ainsi, lorsqu'on peint quelqu'un, on cherche bien sûr à se rapprocher non seulement de son apparence, mais aussi de l'effet qu'il a eu sur nous, car chaque contour, chaque forme, suggère quelque chose.[136] » La différence est que pour Lynch, il ne s'agit pas de représenter « quelqu'un » mais plutôt une figure, l'implication des formes ne peut être que plus générale. Cependant, d'un point de vue formel, Lynch reprend des procédés similaires, en intégrant une sorte de « rythme » à la représentation du visage, avec des zones qui sont des simples aplats et d'autres avec un fourmillement de traits. Pour Deleuze : « C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit comme portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire ressurgir la tête sous le visage.[137] » ; et pour Kundera l'artiste cherche à faire surgir non pas la tête mais le « diamant [138] » intérieur par la déformation. David Lynch, lui aussi,

---

[133] I*bid.*, p. 52.
[134] *Ibid.*, p. 91.
[135] Chihiro Minato dans *David Lynch Lithos*, c*at. cit.*, pp. 161-162 et p. 57 du présent ouvrage.
[136] *Interviews with Francis Bacon, op. cit.,* p. 150.
[137] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, p. 27.
[138] Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2019, p. 19

poursuit un projet très spécial, seulement le sien est plus global, il ne cherche pas la « tête » de quelqu'un, mais comme il le dit lui-même, dans toute son œuvre, la nature humaine.

Figurer la pensée

D'abord, le mode de figuration du faitd e penser le plus évident se trouve dans *When Karl thought about his Cat he cried so hard* [**fig. 7**] (Quand Karl a pensé à son chat il a pleuré si fort). Le protagoniste est nommé (Karl), l'objet de sa pensée aussi (le chat) et sa pensée est matérialisée par le chat dans sa boîte.

Mais, surtout, lorsqu'une personne ne se sent pas bien mentalement, au point d'être dans un état dépressif, il est de coutume de dire que celui-ci a des « pensées noires », souvent un euphémisme pour ne pas prononcer le terme de pensées suicidaires. Des pensées noires : deux mots dont l'un est plus facile à figurer que l'autre. Pour figurer une pensée, la bande dessinée utilise un principe simple, le fait d'inscrire le mot dans une bulle en forme de « nuage » qui diffère de celle employée pour figurer la parole. Deux occurrences de figuration directes de pensées existent dans le corpus de gravures sur bois de Lynch.

Dans *Man Thinking Alone* [**fig. 8**], trois bulles figurent le titre aux extrémités de la composition. Le fond est, contrairement aux compositions évoquées précédemment, parfaitement champlevé faisant flotter les formes qui le jonchent, comme flottent les formes dans une composition suprématiste. La forme la plus à gauche est une tache anthropomorphe, en forme d'écrou, de l'une des protubérances sors une main, de l'autre une bulle avec inscrit « thinking », il s'agit du seul mot relié à cette tâche, donc celui le mieux à même de la signifier : la tache est le fait même de penser. Les autres mots proviennent de bulles reliées aux hors champs, elles sont isolées dans les deux coins de la composition, les mots qu'elles contiennent sont « Man » et « Alone », en isolant les bulles elles-mêmes, Lynch convoque l'idée de la solitude, son signifiant direct (le mot) étant lui-même isolé dans la composition. En son centre, elle apparaît attaquée de multitudes de traits au mouvement tourbillonnant. À sa droite flotte une forme qui est sans doute une tête, avec un rond comme œil, un demi-rond comme bouche et une forme rappelant un nez. Entre la « pensée » et la « tête » se trouve une forme évoquant une balle de fusil, qui les lie. Cette « pensée » est littéralement noire, et autant les protubérances la faisant ressembler à un écrou, la présence d'un bras dont les traits tourbillonnants lui donne une sensation de mouvement, les traits aux centres sont chaotiques ou « brouillons » ce qui renvoie à une désorganisation de la pensée. Cette forme balistique

semble traverser la tête : rentrer en un point et en sortir par un autre. Ce qui se joue ici est un homme attaqué par sa propre pensée. La manière dont est signifié le visage diffère des modalités de représentations d'autres gravures. Ici, les yeux et la bouche sont uniquement des trous béants : plus de pupilles ni de dents ; par ce retrait de signifiants la figure apparaît moins expressive, moins humaine. Ce trou qui remplace la bouche donne aussi la sensation que la figure s'asphyxie sous nos yeux. Ainsi, de pensées noires, violentes, chaotiques se détache une balle qui vient pénétrer la tête d'un homme déshumanisé, comme asphyxié par sa propre pensée. Nous nous trouvons face à la représentation de pensées étouffantes, incontrôlables, qui agressent leur auteur, ou même à la représentation abstraite des « pensées noires » que nous évoquions, pour ne pas dire pensées suicidaires.

Thoughts Of Man Of Woman [**fig. 9**]est aussi une tentative de figuration de pensées. Il s'agit ici d'un homme qui pense à une femme. Le titre est inscrit dans des bulles reliées entre elles par des formes tubulaires, qui relient aussi une forme dans laquelle se trouve une bouche avec des dents et enfin, deux autres bulles qui ne contiennent ni mot ni signe. Le fait que les mots soient directement reliés au visage dans des bulles compliquent l'interprétation donnant une inflexion tautologique, le titre serait « pensé » par le visage et directement répercuté sur la composition ; les pensées en question peuvent tout aussi bien être les bulles vides, montrant de la sorte le fait que si certaines pensées sont dicibles – ou plutôt, lisibles – d'autres ne peuvent être exprimées autrement que par de simples bulles noires, ainsi inexprimables par de simples mots. Le seul élément du visage identifiable est ici une bouche, elle n'est pas un trou béant mais possède des dents, elle rappelle de manière très simplifiée la bouche baconienne basée elle-même sur le cri de l'infirmière du *Cuirassé Potemkine*. Cette représentation de la bouche, particulièrement pour un regardeur familier de l'œuvre de Bacon, évoque directement un cri horrifique, et suffit, en quelques traits, à donner un caractère monstrueux à une simple forme ovale. Il pourrait y avoir séparation entre ce visage, qui pense en criant, et l'autre pan de la composition. Cet autre pan évoque a priori une falaise, mais une silhouette féminine s'y distingue : deux traits permettent de voir une séparation entre les jambes et un arrondi la partie intime, le flanc de la falaise signifiant le sein. Ce procédé du paysage anthropomorphe est le fruit d'une longue tradition, et la forme rappelle *La Falaise* ou *Côte Escarpée* (1880-1882) d'Edgar Degas [**fig. 10]**. Cependant, Degas est à la recherche de la beauté, sa silhouette féminine répondant aux canons de beauté de l'époque par ses formes harmonieuses. Lynch s'en détourne, sa falaise est escarpée et l'angularité employée pour figurer le sein lui donne un caractère agressif, repoussoir. Si cette femme-falaise est le

fruit de l'imagination de la tête d'homme qui flotte au-dessus, sa vision est violente et témoigne d'une haine pour cette femme ; il flotte alors au-dessus, les dents acérées, prêt à la mordre.

Le feu et l'électricité, des matières informes à la signification polysémique

So tired of fire, so tired of smoke

So tired of fire, so tired of smoke

Send me an angel, save me

Send me an angel, save me[139]

David Lynch

Les matières informes : abstractions lynchéennes

[139] Chanson : « Good Day Today » par David Lynch dans l'album *Crazy Clown Time :* « si fatigué du feu, si fatigué de la fumée, envoyez-moi un ange ».

Dans la série *Twin Peaks*, la loge noire — espace surréel mentionné plus haut — abrite des entités qui n'en sortent jamais, mais dont le rôle dans le tissage de la narration est déterminant. Il s'agit de personnages omniscients qui semblent s'assurer que le cycle de la violence qu'est *Twin Peaks* se déroule correctement. Par exemple, Bob, l'abstraction personnifiant le mal [140] — possédant des personnages pour leur faire commettre des atrocités — est rappelé à l'ordre par Mike lorsqu'il a « volé tout le maïs ». Le maïs dans la série est en réalité du « garmonbozia », un néologisme lynchéen qui signifie « la souffrance et le chagrin ». Ainsi Bob n'a pas respecté le cycle et une entité omnisciente, Mike, le réprimande. « L'homme d'un autre endroit » est une autre entité omnisciente. Lorsque Dale Cooper entre dans la loge noire, « l'homme d'un autre endroit » paraît lui faire une démonstration de son omniscience. D'abord, un serveur propose du café à Dale, il prend la tasse dans ses mains. « L'homme d'un autre endroit » frotte alors ses mains : le café devient solide. Dale montre une expression d'incompréhension. Puis, « l'homme d'un autre endroit » frotte de nouveau ses mains : le café redevient liquide, il coule sur Dale Cooper [**fig. 1**].

Ce que Lynch montre ici, est que celui qui détient le pouvoir d'omniscience est maître de la matière, le réalisateur en est dès lors le maître ultime. C'est en ce sens que nous rejoignons l'analyse d'Éric Dufour à propos de l'emploi absolument récurrent que fait Lynch des éléments.

> C'est la façon la plus frontale de donner une image à la texture, puisque ce n'est rien d'autre qu'une exhibition des différents états de la matière : solidification, sublimation, évaporation, liquéfaction, condensation, cristallisation… Et cette exhibition se double d'un mouvement d'immersion qui nous donne l'impression qu'on entre à l'intérieur.[141]

Il s'agit ainsi de travailler la matière informe, à travers un cinéma « plastique » faire disparaître, réapparaître, remodeler les formes pour dépeindre toutes les « virtualités de notre monde. »

> En ce sens, la tendance par laquelle Lynch dissout toutes les frontières et tous les contours, et qui seule explique sa fascination pour les formes qui se déforment (pas seulement les infirmités de toutes sortes dont sont affectés les personnages de ses films, mais aussi l'omniprésence du feu, de l'eau et de la fumée), interdit qu'on puisse faire des autres mondes qui se profilent (la chambre rouge de Twin Peaks) autre chose que des virtualités de notre monde.[142]

---

[140] *Lynch on Lynch*, *op. cit.,* p. 178 : « Or it's an abstraction with a human form. That's not a new thing, but it's what Bob was. » TRAD OFFICIELLE
[141] *David Lynch : matière, temps, image*, op. cit., p. 130.
[142] *ibid.,* p. 87.

Ces matières informes sont donc inhérentes à l'œuvre de Lynch en tant que « formes qui se déforment », de manière générale, il s'agit selon Dufour d'une « indétermination » dont émergent les formes.

> Toutes ces zones obscures, qui communiquent d'un plan à l'autre [...] figurent une indétermination originaire dont tout provient (qu'on songe par exemple à certains plans qui commencent d'une manière telle qu'on n'arrive pas à identifier ce qu'on voit) et à laquelle tout retourne [...] Non seulement ces plans relaient l'indétermination des sons évoqués plus haut [les sons de machineries abstraits dans *Eraserhead*] , mais ils trouvent leur prolongement dans l'indétermination des motifs et les ruptures de l'enchaînement causal.[143]

Cette « indétermination originaire » est présente autant dans l'œuvre cinématographique de Lynch que son œuvre d'estampes : en même temps dans le travail des zones lumineuses et obscures, mais aussi de toutes les matières au sens large. Leur point commun est la manière dont les formes émergent de la matière tout en portant en elles une incertitude plastique. *Thougts of Man of Woman* [**fig. 2**] contient, comme nous l'avons vu, une femme-colline dont la silhouette n'est perceptible que pendant que notre regard accepte de lire le relief sombre du premier plan comme un corps étendu. La femme-colline n'est pas dessinée : elle se déduit des accidents de taille et des réserves blanches laissées par le bois. Cette apparition par défaut — forme négative arrachée à la matière — rejoue le procédé lynchéen où les figures surgissent d'un magma sonore ou visuel (fumées, halos, nappes industrielles) avant de se stabiliser provisoirement. Au-dessus d'elle flotte une masse noire, informe, dont les excroissances se terminent en forme intégrant la lettre, portant les mots « thoughts / of / man / of / woman (pensée / d'un / homme / à propos d'une / femme) ». Cette entité mentale est en même temps organisme, nuage et tumeur, comme cette femme-colline naissant de « l'indétermination originaire. »

Twin Peaks The Return, dernière saison de *Twin Peaks* parue vingt-cinq ans après la diffusion de la deuxième saison, est un véritable manifeste explicatif du monde lynchéen. Dans l'épisode 11, le shérif Truman et Hawk regardent une carte qui devrait leur permettre de trouver un lieu caché : « Blue Pine Mountain (la montagne aux pins bleus) ». Mais, surtout, ce qu'ils regardent est une « carte ancienne, mais toujours d'actualité » composée de

[143] *ibid.*, p. 24.

symboles. Le shérif pointe ce qui ressemble à un « feu de camp ». Hawk lui explique alors qu'il s'agit « d'un symbole de feu, un type de feu, comme l'électricité des temps modernes ». Le shérif lui demande : « bien ? » Il lui répond que « cela dépend des intentions derrière le feu ». Leur regard se tourne vers un autre symbole, des épis représentés en noir. Hawk lui explique que ce maïs est un « symbole de fertilité » toutefois celui-ci est « noir, malade », il devient « symbole de mort. » Au-dessus, se trouve la représentation d'une fumée noire. Il l'informe alors que « si on combine le symbole du feu et le maïs » nous obtenons un feu noir, donc un feu négatif, un feu de la mort. En réalité, « les intentions » derrière le feu ; la fumée comme résidu du feu ; et l'électricité comme « feu des temps modernes » — matières informes — peuvent être celles du réalisateur lui-même, qui nous explique à travers la figure de Hawk, à quel point ces éléments ont une signification modulable.

C'est ce qui permet à Lynch d'en faire « ce qu'il veut », c'est-à-dire des abstractions au sens prêté par l'artiste à ce concept, définis par Cozzolino comme « une préférence qui permet aux images de porter le poids du récit et la potentialité d'un sens fluide.[144] » Les matières informes élémentaires articulent ainsi, dans la diégèse lynchéenne, en produisant une poétique de l'énergie et de la transformation continue. Le feu et l'électricité sont ainsi des matières informes par excellence, c'est pour cela que nous nous concentrons sur celles-ci.

Le feu lynchéen, un signifiant bipolaire

À propos de la sculpture *Balle Suspendue* de Giacometti [**fig. 3**], Rosalind Krauss identifie « un signifiant qui oscille entre deux pôles », ce que nous nommons signifiant bipolaire.

> Car, bien que l'œuvre soit structurée comme une opposition binaire, les deux sexes — masculin et féminin — étant juxtaposés et mis en contraste, la valeur de chacun de ces termes ne reste pas fixe. Chaque élément peut être lu comme le symbole soit du sexe masculin, soit du sexe féminin.[145]

Le feu, chez Lynch, est en constante oscillation entre deux pôles extrêmes, et ce, occasionnellement dans une même figuration. Le feu, de manière générale, peut-être

[144] *David Lynch. The Unified Field*, cat. cit., « a preference that allows images to carry weight of narrative and the potential fluid meaning » p. 17.
[145] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, p. 62 : « For though the work is structured as a binary opposition, with the two sexes, male and female, juxtaposed and contrasted, the value of each of these terms does not remain fixed. Each element can be read as the symbol of either the masculine or the feminine sex. » TRADUCTION OFFICIELLE

interprété comme prométhéen, un cadeau fait à l'Homme qui lui permet de mieux exister. Lorsqu'il fait froid, nous aimons être à proximité de sa chaleur et nous nous en sentons mieux. Le feu est ainsi, parfois, pour Lynch, un carburant créatif, illustré par la métaphore de l'usine. « Je me suis épris de l'industrie et de la chair. Personne n'a, au cinéma, saisi la puissance que je sens dans l'industrie et chez les ouvriers d'usine, cette idée du feu et de l'huile. Pour moi, les usines sont des symboles de création, avec les mêmes processus organiques que dans la nature.[146] »

Néanmoins, il va de soi que le feu peut être instrument de destruction, de mort, de chaos. Sandy Blin explique que dans *Lost Highway*, Fred Madison, lorsqu'il est proche de sa cheminée, ne ressent pas l'effet escompté.

> Pourtant censé favoriser l'intimité et disposer aux confidences, le foyer de cheminée contribue de manière inattendue à provoquer chez le protagoniste masculin un sentiment de malaise [...] La déambulation se trouve en effet brutalement interrompue par l'irruption d'un plan fixe de quelques secondes sur un foyer de cheminée à l'intensité disproportionnée, renfermant une sorte de paradoxe.[147]

Ici, l'image de la cheminée est l'illustration parfaite d'oscillation du feu entre deux pôles. Une représentation d'une cheminée allumée doit être pour le spectateur instinctivement une image de réconfort ; mais cette représentation se voit court-circuiter par l'image-son particulière qu'en donne l'artiste. C'est-à-dire à travers l'image : un plan rapproché du feu qui le désindexe de la cheminée et lui redonne son caractère dangereux ; et le son : l'exacerbation du crépitement des flammes. Cette illustration condense le rapport lynchéen au feu, qui reste un signifiant bipolaire, mais qui oscille généralement entre des images distinctes. Cependant, pour l'habitué de la diégèse lychnéene, le feu prend toujours un caractère « juxtaposés et mis en contraste » de par sa circulation iconographique au sein de la globalité de son œuvre. « Plus qu'un élément actif du décor, capable – peut-être mieux que ne le ferait la parole – d'exprimer les soubresauts de l'âme des protagonistes, le feu, dans les films de David Lynch, témoigne de l'impermanence des êtres et des choses.[148] »

Dès lors, lorsque nous regardons *My Friends Play with Fire* [**fig. 4**], le feu est aussi prométhéen que destructeur. Plastiquement, il naît ici du geste même de la taille : les éclats

---

[146] David Lynch cité in *The Unified Field*, *cat. cit*., p. 23.
[147] Sandy Blin, « Comme une odeur de soufre - Le feu dans l'œuvre de David Lynch » dans Tuot Laurence et al. *Le feu à l'œuvre dans la création contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2018, p. 74.
[148] *Ibid.*, p. 75.

blancs arrachés au bois figurent les étincelles, les jaillissements, tandis que l'aplat noir qui les environne les menace d'absorption. Le feu crée d'abord l'image : il est ce qui révèle les corps en négatif, ce qui éclaire la scène et permet la lisibilité des figures. Les rayons linéaires qui partent des mains dessinent une dynamique de don, comme si l'étincelle passait de l'un à l'autre, rappelant l'acte prométhéen de transmission. Mais, simultanément, ce même réseau de traits coupe, lacère, dissout. Les flammes envahissent le visage de la figure assise, brouillent ses contours, menacent de l'engloutir dans le blanc incandescent. Le feu, ici, n'ouvre pas seulement l'espace : il le troue. Cette blancheur agressive, qui mord sur les silhouettes, agit comme une surexposition photographique ou un flash qui brûle la pellicule. La force créatrice se double d'un potentiel d'effacement. Le texte inscrit — « My Friends Play with Fire (mes amis jouent avec le feu) » — redouble cette ambivalence. Le verbe « play (jouer) » évoque l'expérimentation joyeuse, mais l'expression entière résonne comme un avertissement : jouer avec le feu, c'est prendre le risque de se brûler. Graphiquement, les lettres, traversées par les mêmes traits flamboyants, deviennent elles-mêmes combustibles ; le langage est pris dans l'incendie qu'il nomme. Les cercles concentriques au-dessus des mots fonctionnent comme ondes de propagation ou cible : le feu rayonne, mais il vise aussi. Enfin, la composition frontale, quasi théâtrale, renvoie simultanément à l'âtre domestique : l'espace commun, la convivialité ; et à la scène du sacrifice : l'espace du danger partagé.

L'incendie chez David Lynch

Alors, l'incendie chez Lynch donne au feu une signification polysémique. Dans *Lost Highway*, l'image de l'incendie est celle d'une maison sur pilotis perdue dans le désert dont l'image est montrée en même temps à l'endroit (la maison explose) et à l'envers : la maison implose, elle est à la fois « construite » et « déconstruite » par l'incendie [**fig. 5**].

> Du volcan au gouffre, de l'explosion à l'implosion (la maison sur pilotis réunit les deux dans l'artifice du montage inversé), le mouvement est celui de l'approfondissement imaginaire cher à Lynch, orphique à sa manière : l'agitation en surface cache un remous bien plus grand encore, dont il est ramené des transpositions susceptibles d'ouvrir la sensibilité et de signifier la trouble appartenance de l'être à une réalité englobante, indiscernable, mais pas insensible.[149]

[149] *Lost Highway de David Lynch. Le purgatoire des sens*, *op. cit.*, p. 37.

Le feu devient ainsi la métaphore même de la nature humaine, de son inconsistance. Mais, pour Sandy Blin, il s'agit aussi de la mise en abyme même du processus cinématographique.

> Le cinéma, en effet, présente de nombreuses analogies avec le feu qu'il redoute tant. Art de la lumière impalpable et mouvant, il est, comme la flamme de la chandelle, propice aux passages et métamorphoses spectaculaires, à la rêverie et à l'égarement. Lorsque Lynch répare, grâce à l'artifice cinématographique et ses procédés illusionnistes, les dégâts provoqués par le feu, ce n'est sans doute pas tant pour en exorciser l'horreur que pour mettre en lumière l'une des caractéristiques du cinéma : celle de conjurer le temps ou toute sorte de logique communément admise.[150]

L'incendie peut donc être chez Lynch une métaphore psychologique autant qu'un dispositif réflexif du medium employé. Ceci permet de lire l'incendie que représente *My House is on Fire* [**fig. 6**] à l'aune de ces constatations. Tout part d'un paradoxe : la maison — simple rectangle percé d'un vide blanc pour la porte — semble être écrite autant que dessinée. Le texte « My House is on Fire (ma maison est en feu) » s'égrène dans l'espace noir comme des braises typographiques : les lettres sont des réserves, des absences découpées dans l'aplat d'encre. Le feu est donc déjà langage : il consume la surface et, ce faisant, fait apparaître le sens. Métaphoriquement, « ma maison brûle » renvoie à l'intériorité psychique ; réflexivement, l'énoncé pointe la planche elle-même, « ma maison » étant aussi l'image que Lynch est en train de construire/détruire sous nos yeux. La colonne de flammes, masse striée qui déchire le ciel neutre, est le lieu où se lisent les coups de gouge : le bois exhibe ses veines, comme une pellicule qui se raye. Le feu devient alors métaphore du travail de taille : enlever de la matière pour faire surgir la forme. Dans le même mouvement, il réfléchit le cinéma lynchéen : brûler la pellicule (surexposition, flash) pour révéler un autre plan de réalité. Implosion/explosion de *Lost Highway* trouvent ici leur équivalent graphique : la flamme est autant ce qui sort que ce qui entre dans la maison-image. À droite, deux mains tendues, réduites à des silhouettes anguleuses, semblent simultanément appeler à l'aide et orchestrer l'incendie. Créatrices et victimes, elles rejouent la double posture du plasticien-cinéaste : celui qui allume pour voir, mais qui risque d'observer son œuvre dévorée par sa propre lumière.

---

[150] « Comme une odeur de soufre - Le feu dans l'oeuvre de David Lynch », *art. cit.*, p. 77.

Une histoire vraie est le film de David Lynch le moins violent, peut-être le plus contemplatif, et le seul film tout public de celui-ci. Il raconte le voyage d'Alvin Straight, vieil homme têtu du Midwest, qui décide de parcourir plus de 500 km en tondeuse à gazon pour aller se réconcilier avec son frère Lyle, victime d'une crise cardiaque. Sur sa route, celui-ci croise différents personnages, et le feu y est omniprésent puisque celui-ci campe souvent dans la nature. Ce film est donc aussi traversé par le feu, mais dont la signification est différente. Le feu est domestiqué, réparateur. Il réchauffe, favorise la confidence et le récit. C'est le médium d'une transmission intergénérationnelle. Ici, la combustion ne détruit pas : elle soude et accompagne la réconciliation familiale. Le feu est la persistance d'une chaleur humaine dans un monde rural vieillissant. Il y a aussi dans le film une maison qui prend feu, et Alvin regarde l'intervention des pompiers. Le brasier n'est pas montré comme apocalypse, mais comme incident pris en charge. Le feu n'est plus un foyer de confidences ni un embrasement métaphysique : il devient un événement social, réglé par un protocole. Les pompiers incarnent la dimension régulatrice de la modernité rurale : empêcher que la chaleur domestique ne vire au brasier destructeur. Ici l'extinction n'efface pas le passé (la maison marquera encore les traces de l'incendie), mais elle arrête la propagation. L'oscillation du feu se fait entre deux pôles est différente. Ces deux pôles sont moins extrêmes, dans les deux cas, le feu est domestiqué. Ainsi, les mains de *My House is on Fire* peuvent aussi être interprétées comme projetant de l'eau. Alors, la maison brule, mais l'incendie est sous contrôle, « ma maison est en feu » ne prendrait pas le ton de la panique, toutefois celui de la simple énonciation neutre.

Le feu atomique : la naissance du mal

L'épisode 8 de *Twin Peaks the Return* est une plongée dans le passé qui explique d'où provient, selon Lynch, la naissance du mal qui infuse la société dans laquelle nous vivons [**fig. 7**]. Nous sommes en 1945, au moment de Trinity, qui inaugure l'ère atomique. L'objectif s'approche progressivement du nuage en champignon, tandis qu'une stridence musicale envahit la bande-son ; nous pénétrons la fumée et les flammes, la caméra s'enfonce dans des cavités gazeuses qui font glisser l'image de volutes brumeuses vers un fourmillement de particules noires et blanches, proche d'une « neige » cathodique. Jusqu'à l'extinction : l'écran bascule au noir. Alors, un plan fixe nous place face à l'épicerie (*convenience store*), motif lynchéen déjà entrevu dans *Twin Peaks Fire Walk With Me*. On y distingue les *woodsmen* :

silhouettes enduites d'huile de moteur, signe, chez Lynch, d'une malignité associée au feu. Le grésillement électrique se fait entendre, l'espace n'est scandé que par des éclairs stroboscopiques. Le temps se dérègle : leur ronde s'accélère, puis la faible cadence d'images provoque saccades et ralentissements. Ensuite, nous sommes en 1956 : le mal a pris naissance et s'apprête à contaminer l'humanité, du moins, l'Amérique. Un *woodsman* chute du ciel et s'écrase dans le désert ; il terrorise un couple en voiture, qui parvient à s'échapper. Le même être gagne ensuite une station de radio : un mécanicien et une serveuse écoutent l'antenne ; le *woodsman* fracasse le crâne de l'opérateur, interrompt la musique et entonne un poème incantatoire : « This is the water, and this is the well. Drink full, and descend. The horse is the white of the eyes, and dark within (Voici l'eau, et voici le puits. Bois à satiété, et descends. Le cheval est le blanc des yeux, et sombre au-dedans.) ». Le mécanicien s'évanouit, les autres auditeurs semblent comme hypnotisés. Le mal s'est diffusé par les ondes : il circule désormais dans l'air.

Ce feu à l'origine du mal provient d'une machine de guerre, un engin larguant une bombe automatique. Lynch expliquait qu'enfant, il était fasciné par le dessin d'engins de destruction. « Je me suis pris de passion pour les avions — bombardiers et chasseurs —, pour les Flying Tigers, et pour les mitrailleuses automatiques Browning à refroidissement par eau.[151] » Cette fascination pour ces engins, particulièrement les « bombardiers et chasseurs » n'a jamais quitté son univers plastique. Bien que, dorénavant, à l'aune du reste de son œuvre, ceux-ci ont acquis une signification qui va au-delà d'un attrait esthétique. Les deux avions qu'il représente dans ses gravures prennent alors une signification plus ambiguë [**fig. 8 et 9**].

Dans *Red Airplane over the Water* [**fig. 8**], l'appareil est réduit à une silhouette enfantine, le texte en bulles, mime le commentaire naïf d'un dessin d'écolier. Mais, ce jeu de nomination, que renforcent la couleur rouge de l'avion et le bleu lacté du fond, introduit un décalage : l'adulte qui grave sait ce que l'enfant ignore. La flamboyance du rouge n'est plus seulement un dispositif ludique : il est signal de danger ; « over the water (au-dessus de l'eau) » désigne une position de surplomb qui est aussi, dans l'imaginaire militaire, la position de largage. La ligne sinueuse reliant les cartouches oscille ainsi entre bulles et traînées de fumée.

Dans l'autre bois gravé [**fig. 9**], l'avion isolé dans une auréole nuageuse plane face à un immeuble quadrillé et à une dépanneuse. L'immeuble à la trame répétitive devient cible potentielle, la dépanneuse indique l'après-coup (secours, récupération), et le ciel, au lieu de

[151] *Lynch on Lynch*, *op. cit.*, p. 9 : « I got into air-planes, bombers, and fighter planes, Flying Tigers, and Browning automatic water-cooled submachine guns ».Trad Officielle

signifier l'évasion, se lit comme théâtre d'une menace suspendue. Aucun incendie n'est montré, pourtant tout converge vers sa possibilité : la composition distribue les rôles (cible, vecteur, secours) comme autant d'indices d'une catastrophe en germe.

Ainsi, le plaisir graphique de l'avion — résidu d'une fascination juvénile — est contrebalancé par la conscience de ce que cet objet transporte symboliquement dans l'univers lynchéen : la potentialité d'un feu destructeur. L'écart entre l'innocence du signe (un avion « rouge au-dessus de l'eau ») et la gravité de ce qu'il peut déclencher devient le moteur même de ces images. Lynch grave des formes « simples » avec un savoir tragique : sous la lisibilité enfantine, la matière noire, les stries et les aplats mettent en tension l'attrait du vol et la possibilité de l'explosion.

L'électricité : « le feu des temps modernes »

L'électricité est l'ensemble des phénomènes liés aux charges électriques, notamment la présence et le déplacement des électrons dans la matière. Quand ces charges circulent dans un circuit, il est question de courant ; c'est le champ électrique qui les met en mouvement et qui transporte l'énergie jusqu'aux appareils. Produite en convertissant une autre forme d'énergie (mécanique, chimique, lumineuse, thermique), elle est ensuite acheminée et transformée en lumière, chaleur, mouvement ou information. En bref, c'est une manière organisée de faire circuler de l'énergie grâce aux charges et aux matériaux qui les guident. Il existe deux types de courants électriques, le courant continu circule toujours dans le même sens, comme celui d'une pile ou d'une batterie. Le courant alternatif change de sens régulièrement ; c'est celui qui arrive par la prise murale et que nous pouvons facilement transformer pour le transport de l'électricité. Nos sociétés modernes ne peuvent pas fonctionner sans électricité, c'est une énergie qui est partout, tout le temps. Nos foyers sont parcourus d'un courant alternatif continu. Même la nature est ponctuée de trames et de fils électriques. Il s'agit d'une force simultanément nécessaire et dangereuse, responsable parfois d'accidents tragiques.

David Lynch ne se considérait pas comme « scientifique » mais l'électricité était pour lui une source de fascination absolue. Lorsque Chris Rodley affirme que « L'électricité est liée à l'inexplicable.[152] » Lynch lui répond :

[152] *ibid.,* p. 73 : « Electricity becomes linked with the inexplicable ».

> Oui, mais les scientifiques ne comprennent pas vraiment. Ils disent : “Ce sont des électrons qui bougent, non ?” Mais arrive un moment où ils admettent : “On ne sait pas pourquoi ça se produit.” Je ne suis pas scientifique et je n’ai pas parlé avec ceux qui sont spécialisés dans l’électricité, mais c’est une force. Quand des électrons descendent le long d’un fil — est-ce qu’ils ont vraiment ce pouvoir ? C’est incroyable. Comment une fiche ou une prise ont-elles fini par avoir cette forme-là ? Et les ampoules : je peux sentir ces électrons aléatoires, tu vois, me heurter. C’est comme quand on passe sous des lignes à haute tension. Si tu avais les yeux bandés et que tu roulais sur une autoroute en dessous de ces lignes, en te concentrant vraiment, tu pourrais dire quand tu les traverses. Il y a quelque chose de très perturbant dans une telle quantité d’électricité — on sait ça maintenant. Une tumeur se développe dans la tête. Ce n’est pas parce que tu ne la vois pas que, tu vois, elle ne te cogne pas.[153]

Il y a un noyau de vrai : dans les métaux, le courant correspond bien au déplacement d’électrons, et au voisinage de lignes très haute tension, il est réellement possible de percevoir des effets indirects : entendre un bourdonnement, ressentir des picotements ou de petits micro-chocs, voir ses poils se dresser. Ce sont des interactions du champ électrique avec le corps et l’environnement. Scientifiquement, l’électricité n’a rien d’inexplicable : l’électromagnétisme et la physique des solides décrivent précisément pourquoi et comment un courant circule et délivre de la puissance. Les lignes 50/60 Hz sont dénuées de lien causal établi avec des tumeurs cérébrales, et les expositions du public sont réglementées bien en deçà des seuils d’effets aigus. Ainsi, l’électricité devient en réalité chez Lynch une énergie plus abstraite que scientifique, il s’agit d’un vecteur d’étrangeté, de surnaturel et de menace.

Contrairement au feu — qui se donne comme forme visible —, l’électricité chez Lynch demeure une force qui se perçoit avant tout par le son et par une texture abstraite. Sa propre déclaration en pose le principe : « c’est une force […] je peux sentir ces électrons aléatoires […] me heurter » ; « si tu avais les yeux bandés […] tu pourrais dire quand [les lignes] surviennent ». Autrement dit, l’électricité n’apparaît pas comme une image stable : elle vibre, bourdonne, crépite. Dans *Twin Peaks*, ce signal acoustique agit comme un vecteur du mal. « Il y a quelque chose de très perturbant dans une telle quantité d’électricité » : à l’échelle de la diégèse, ce perturbant préfigure l’irruption d’un événement négatif. Aussi,

[153] *ibid.,* p. 73 : « Yeah, but scientists don't understand it. They say, 'I's moving electrons?' But there's a certain point where they say, 'We don't know why that happens.' I'm not a scientist and I haven't talked to these guys that are into electricity, but it is a force. When electrons run down a wire - do they have that power. It's amazing. How did a plug or an outlet get to be shaped that way? And light bulbs: I can feel these random electrons, you know, hitting me. It's like when you go under power lines. If you were blindfolded, and drove down a highway under those power lines, and really concentrated, you could tell when they occurred. There's something very disturbing about that amount of electricity - they know these things now. A tumour grows in the head. Just because you can't see it doesn't mean it's not, you know, whacking you. » TRAD OFFICIELLE

dans *Twin Peaks Fire Walk With Me*, des bourdonnements électriques et des grésillements envahissent l'espace avant les accès de violence de Bob : l'électricité fonctionne comme une onde d'approche du mal, un champ sonore qui précède la catastrophe. Dans l'épisode 8 de *The Return* évoqué plus haut [**fig. 7**], la litanie du *woodsman* se diffuse sur un lit de parasites radio et de neige sonore ; l'onde électrique endort, hypnotise et ouvre la voie à l'intrusion du mal. L'électricité n'est pas un objet : elle est champ sonore qui heurte l'oreille et préfigure l'atteinte. La phrase de Lynch éclaire cette logique : « Ce n'est pas parce que tu ne la vois pas que […] qu'elle ne te cogne pas. »

Même lorsqu'un objet apparaît (ampoule, ligne, prise), il ne « montre » pas l'électricité comme la flamme montre le feu : il n'en est que l'interface. L'électricité-son (bourdons, sifflements, crépitements) constitue la vraie figure du motif ; l'électricité-objet fait uniquement révéler ce champ menaçant. C'est pourquoi un bruit d'électricité dans *Twin Peaks* agit presque toujours comme mauvais présage : une signature acoustique du mal qui s'avance, à peine audible d'abord, puis envahissante — exactement cette force « invisible mais agissante » dont Lynch dit qu'« on ne sait pas pourquoi ça se produit », mais qu'on sent venir.

Pacôme Thiellement considère aussi l'électricité comme vecteur d'un sens abstrait dans la diégèse lynchéenne.

> L'autre élément déterminant de l'intervention du surnaturel dans le cinéma de Lynch est lié au courant alternatif [...] On trouve ce motif dès *Eraserhead* et celui-ci traverse la totalité de son cinéma. Ce qu'il symbolise est peut-être le Deux apparaissant comme source du mal ou de la souffrance – qui se retrouve sur le sol en zigzags de la Black Lodge.
>
> L'électricité investit la totalité du film Fire Walk With me [...] L'électricité marque la dimension illusoire du monde, la réalité comme *Mâyâ,* phénomène conditionné – un monde de la manifestation qui n'est la réalité absolue, mais simplement en apparence. Quand Laura Palmer, dans sa dernière journée, regarde le ciel et voit celui-ci parasité par la neige télévisuelle, c'est que le monde n'est plus pour elle qu'une apparence. C'est qu'elle a décidé de mourir.[154]

Le cinéma permet donc — par le travail du son, des textures mouvantes et de la narration — à Lynch de figurer l'électricité comme force vectrice du mal, comme «

[154] *Trois Essais sur Twin Peaks*, *op. cit.*, pp. 111-112.

dimension illusoire du monde ». Mais, cette force traverse aussi sa création plastique, qui se voit infuser de la signification globale qu'elle prend dans son œuvre.

Graver l'électricité

Why Electricity Make me do Bad Things [**fig. 10**] présente une figure agenouillée, branchée à une prise, dont une forme matérialisant l'électricité dans plusieurs teintes rougeâtres semble sortir de son crâne à la manière de tumeurs. Ici Lynch combine deux régimes de figuration électrique, l'un abstrait, l'autre indiciel.

Dans cette image, l'électricité est d'abord figurée comme matière abstraite par une grammaire strictement plastique : un aplat noir central, labouré de stries serrées et de réserves ponctuelles, se comporte comme un bruit visuel — équivalent graphique du bourdonnement et des parasites radio. Les coups de gouge ne dessinent pas des objets ; ils granulent la surface, instaurent un *flicker* optique qui fait vibrer l'œil à la manière d'un champ électromagnétique. Au-dessus, la nappe rouge principale, ourlée de lisières irrégulières où affleure le grain du bois, fonctionne comme un halo de saturation : non pas une forme pleine, mais une émanation qui se dilate, change d'amplitude selon la charge d'encre et la pression du tirage. Les variations de rouge — du vermillon diffus au carmin plus dense — produisent une stratification d'intensité comparable à des niveaux de tension. Enfin, la répartition du texte autant en dispersion des lettres dans le fond en traits évidés qu'en bulle fait du texte lui-même un souffle instable. Ces lettres circulent selon deux modalités différentes, il s'agit de la seule gravure dans laquelle les lettres se comportent de la sorte. Elles confirment que l'électricité est montrée en partie comme de multiples textures et pulsations.

L'autre modalité de figuration est celle de l'indice, c'est-à-dire une prise électrique dont le fil est « branché » à la figure. Ceci renvois à l'idée d'Éric Dufour selon laquelle le monde de Lynch est un « monde d'objets [155] », un monde dans lequel l'objet détermine le personnage. Il constate, que dans son cinéma :

> L'insistance sur la résistance des choses, figurée non seulement par l'espace de la représentation mais par sa durée, non seulement par la dimension visuelle du cinéma mais aussi par sa dimension sonore, accomplit un décentrement par lequel le film nous sort d'une

[155] *David Lynch : matière, temps, image*, *op. cit.*, p. 27.

> attention dirigée sur le personnage principal, dans la mesure où celui-ci se retrouve comme soumis au monde extérieur et aux choses qui le peuplent.[156]

Dans cette gravure, c'est exactement ce qui est à l'œuvre, le courant électrique, matérialisé par une prise reliée à la figure, la rend « soumise au monde extérieur et aux choses qui le peuplent. »

À cette soumission matérielle répond une soumission d'énonciation que la planche met en scène par la double modalité de la lettre que nous avons précédemment vu comme des jeux de texture. Mais, aussi, d'un côté, des mots évidés dans le fond circulent comme un souffle : bribes à peine lisibles, prises dans le grain, assimilables à cette « neige télévisuelle » dont parle Thiellement, qui parasite l'image et signale la dimension illusoire du monde, non plus un espace plein, mais un signal instable. De l'autre, des segments du texte sont encapsulés dans des formes : la langue cesse d'être ambiance pour devenir injonction. La phrase-titre « why electricity makes me do bad things (pouquoi l'éléctricité me fait-elle faire de mauvaises choses) » se déplie ainsi en deux régimes : rumeur diffuse qui conditionne la perception et ordres localisés qui orientent l'action. D'abord, de manière diffuse : « Pourquoi l'éléctricité…» ; puis, de manière bien plus lisible et frontale : « Faire de mauvaises choses ». Mais en anglais, « Do bad things » peut aussi être lu comme un ordre direct : « fait de mauvaise chose ». Plastiquement, Lynch montre que l'électricité parle à même l'image autant qu'elle parle à la figure. C'est là que l'idée de possession s'impose : la figure, agenouillée et branchée, articule une plainte consciente (« pourquoi… ») mais une impotence posturale (tête basse, membre plié) ; elle sait et ne peut pas. À l'échelle de la fiction lynchéene, nous pensons à Leland, le père de Laura Palmer, possédé par Bob, qui pleure et hurle lorsqu'il est mis face à ses actes, jurant que ce n'était pas réellement lui. Ici, la métaphore s'universalise : non plus un démon singulier, mais un milieu électrique qui programme l'humain. À la différence du feu, qui se donne comme forme et spectacle, l'électricité est une force maléfique diffuse qui influence l'humain. De cette articulation texte/image/son naît une « un monde illusoire », au sens de Pacôme Thiellement. Dans cette image sombre, l'être humain est un branché d'office, lucide, mais tenu, et où « faire de mauvaises choses » n'est plus seulement une faute, mais l'effet d'une énergie invisible qui a déjà pris la parole à notre place.

[156] *Ibid.*, p. 37.

Il existe une nuance à apporter, pour David Lynch, l'électricité, comme force parcourant l'entièreté du monde, peut devenir vectrice du « Bien ». Mais, cette dimension n'apparaît pas dans l'œuvre de l'artiste simplement parce que cette force qui parcourt le monde, n'est, pour l'instant, pas vectrice de « Bien. »

> Lynch est aux anges : « C'est fascinant de regarder un feu. C'est magique. Je ressens la même chose avec l'électricité. Et la fumée. Et les lumières scintillantes.» Sans doute retrouve-t-il dans sa contemplation de l'inanimé en mouvement les bienfaits qu'il prête à la méditation transcendantale. Il faisait un lien direct entre les deux quand il parlait de la mission de la Fondation David Lynch, qui vise à en promouvoir la pratique : « Ce n'est pas seulement pour les élèves et la croissance de leur conscience que je veux faire cela, mais aussi pour notre bénéfice à tous, car nous sommes comme des ampoules électriques. Comme des ampoules, nous pouvons apprécier la luminosité de la conscience qui est en chacun, et aussi la diffuser autour de nous. Je suis persuadé que c'est là que se trouve la clé de la paix dans le monde. »
> L'électricité serait donc l'expression de ce champ invisible qui nous relie tous. Charge à nous d'évacuer nos pensées parasites, nos grésillements intérieurs, pour en rejoindre l'étendue infinie[157].

En dernier lieu, ajoutons que Lynch associe aussi l'électricité à la créativité. L'électricité devient mal seulement lorsqu'elle se manifeste dans son monde diégétique.

> Alors, vous avez une idée et c'est comme une graine. Et, dans votre esprit, l'idée se voit et se ressent, et elle explose comme si elle était reliée à l'électricité et à la lumière. Et elle contient toutes les images et tout le ressenti. Et c'est comme si, en un instant, vous connaissiez l'idée.[158]

Ceci ne doit pas nous faire oublier le principal. Le matières « informes » que David Lynch se plaît à travailler sont une métaphore de notre monde. En ce sens, les matières lynchéennes, l'électricité, le feu, ne sont pas de simples « forces » abstraites, elles *reflètent* « la substance de notre monde.[159] »

---

[157] Dionen Clauteaux dans « David Lynch le feu intérieur », *art. cit.*, p. 94.
[158] David Lynch cité in Austin Kleon, « David Lynch on getting ideas », *Austin Kleon* (en ligne), url : https://austinkleon.com/2020/09/24/david-lynch-on-ideas/ [consulté le 21/08/2025] : « So, you get an idea and it is like a seed. And in your mind the idea is seen and felt and it explodes like it's got electricity and light connected to it. And it has all the images and the feeling. And it's like in an instant you know the idea, in an instant. »
[159] *Trois essais sur Twin Peaks*, *op. cit.* : Thiellement intitule son dernier essai « la substance de ce monde. »

La vision lynchéene d'un monde absurde et ultraviolent

Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité.[160]

Albert Camus

Le monde va mal

Lorsque David Lynch était interrogé sur l'état du monde, celui-ci témoignait d'un sentiment — fondé sur son expérience personnelle — de dégénérescence. Pour lui, lors de son enfance dans les années 1950, le monde n'était pas parfait, mais il n'a fait que sombrer plus profondément. Cela ne l'a pas empêché de toujours témoigner d'un optimisme dans ses prises de parole, dû à sa spiritualité pseudo-hindouiste. De plus, le monde est pour lui de plus en plus absurde, entre *Wild at Heart* (1990) et son interview avec Chris Rodley en 1997 — en

[160] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard folio essais, 1942, p. 20.

seulement sept ans — « Nous sommes passés de la "sauvagerie" à la "folie"[161] ». Pour lui, le contexte politique est ainsi : « on donne la permission de faire des choses qui nous font du mal et ensuite, nous nous faisons du mal nous-mêmes [162] » et le monde, c'est « comme être enfermé dans un immeuble avec dix fous [...] ça ne change rien ce que tu fais, tu es enfermé dans l'immeuble.[163] » Cette vision du monde se traduit par le fait que l'artiste parlait lui-même de concevoir des œuvres plastiques comme « comédies organiques et violentes » avec « une primitivité et une crudité.[164] » Ceci tout en poursuivant une quête esthétique : « une relation plaisante entre les formes.[165] » Cette idée de « comédie » est particulièrement importante, elle traduit une vision du monde comme absurde, répercutée dans son œuvre. Lorsque Guy Girard lui parlait de l'angoisse, la terreur, la confusion, la peur dans ses œuvres. Lynch lui expliquait que malgré son côté joyeux, il ressentait vivre dans un monde empli d'obscurité et de confusion, un monde absurde, empli de personnes perdus, qui deviennent en colère et rendent le monde terrifiant.[166] Et, donc, dans ce monde, l'électricité abonde, les maisons brûlent, les personnes se menacent, il nous supplie de partir d'ici, comme en témoignent les gravures de l'artiste. Mais, s'il y a bien un monde absurde, empli de personnes perdues dont la colère rend le monde terrifiant, c'est celui de *DumbLand*, dont la colère seule du protagoniste, Randy — se traduisant par l'ultraviolence — produit un univers absolument horrifique.

Bienvenue dans *DumbLand* — produit des expérimentations de Lynch avec les nouvelles technologies — mis en ligne sur son site internet en 2002 [**fig. 1**].

La série est assurément une œuvre de l'absurde, qui chronique avec zèle la banalité hyper-violente d'un mâle alpha néandertalien nommé Randy, lequel terrorise sa famille, ses voisins et lui-même, tous demeurant perpétuellement enveloppés dans le non-sens et la répétition du quotidien suburbain, le tout cadré par le prisme comique noir et absurde de Lynch.[167]

---

[161] *Lynch on Lynch*, *op. cit*., p. 197.
[162] *Ibid.*, p. 205.
[163] *Ibid*., p. 207.
[164] *Ibid.*, p. 22.
[165] *Ibid.*, p. 22.
[166] David Lynch et Guy Girard, *David Lynch, don't look at me* (Téléfilm), Le Sept ARTE, 1989.
[167] David Durnell, « Sisyphus and Suburbia: A Contextual Study of David Lynch's Dumbland », *Off Screen*, n°11, 2007, trad. personelle, cit. originale : « The series is certainly a work of absurdity, chronicling with zeal the hyper-violent banality of a Neanderthalian alpha-male named Randy, who terrorizes his family, neighbors, and himself, all remaining perpetually enveloped in the meaninglessness and repetition of the suburban everyday and framed within Lynch's blackly absurd comic lens. »

Il s'agit d'un dessin animé, sans aucun doute de la création la plus absurde et « pauvre » de l'artiste.

> *DumbLand* comme *The Angriest Dog in the World* prennent catégoriquement parti pour l'absurde, la violence, la vulgarité, la platitude, la laideur, dans des excès qui pourraient paraître « indignes » de Lynch, ou que l'on pourrait vite être tentés d'attribuer à sa « jeunesse artistique » pour justifier leur occultation et ne laisser que les chefs-d'œuvre évidents bien en vue[168].

Toutes les caractéristiques évoquées par Wurtz et Durnell découlent d'une symbiose entre une plasticité extrêmement pauvre et un fond qui l'est, à priori, tout autant. Pourtant, il ne faut pas s'arrêter là, car il s'agit bien d'une œuvre lynchéene, qui, comme toutes, est l'expression complexe d'une vision du monde : un reflet. Rien ne justifie de l'occulter de son corpus, d'autant plus que Lynch y consacre du temps, beaucoup de temps. « Lynch a lui-même expliqué que chaque épisode de trois minutes exigeait 60 heures de dessin et deux-trois jours de mixage.[169] » Il réalise huit épisodes, cela représente donc au moins 480 heures, soit une vingtaine de jours de travail. Cette charge est due au fait que l'artiste fasse tout lui-même, le dessin, l'animation, les voix, le travail du son. L'œuvre est entièrement réalisé sur *macOS*, tous les dessins sont faits à la souris dans un style simplifié à l'extrême, imprécis, tremblant, entièrement en noir et blanc.

Premier épisode : le générique donne le ton, nous y entendons un bruit d'électricité, qui se matérialise par des traits. Une musique « rock » superposée aux bruits d'électricité. Une clôture typique des pavillons américains (comme la scène d'ouverture de *Blue Velvet*) et surtout, le protagoniste, Randy, le visage ovoïde, une bouche grande ouverte à trois dents qui mesure la moitié de sa tête. Au bruit d'électricité et de rock se superpose enfin la voix du protagoniste, il fait « aaaah » comme chez le dentiste, première expression de sa stupidité. Le titre de l'épisode s'affiche sur fond noir, « The Neighbor (le voisin) », avec encore un discret bruit d'électricité. Nous savons ce que veut dire l'électricité chez Lynch. Randy, habillé d'un débardeur, bedonnant, avec des plis dans le cou, est face à son voisin, en chemise, le col fermé, lui, extrêmement fin. Randy regarde sa « cabane en bois », et lui répète qu'il aime cette cabane en bois d'un ton menaçant tout en tenant dans sa main ce qui ressemble à un bâton ou une matraque. Le voisin lui répond que c'est sa cabane, Randy rétorque « je sais que

[168] Siegfried Würtz, « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, 2018, p. 90.
[169] *ibid.,* p. 90.

c'est ta putain de cabane ». Randy se met alors à péter (un *running gag* dans la série), avec un bruit absolument disproportionné. Le voisin lui dit alors qu'il a un « faux bras » et il l'enlève. Un hélicoptère passe au-dessus d'eux, le bruit est trop fort, il heurte l'oreille du regardeur.

> Tandis qu'un hélicoptère vrombit bruyamment au-dessus d'eux, dans un vacarme abrutissant et d'un autre monde — symbole de l'impérialisme, de la supériorité gouvernementale et de la petitesse même de Randy et de son voisin —, Randy ne peut rien faire d'autre que hurler des obscénités et crier violemment, pathétique dans son immense incapacité.[170]

Randy fait un doigt d'honneur à l'hélicoptère et répète en boucle : « fuck you you fucking motherfucker » jusqu'à ce que l'hélico s'en aille. Il dit ensuite à son voisin « quelqu'un a dit que tu baisais avec des canards. » Un canard sort de la cabane en bois. Dernière réplique du voisin : « I am a one armed man duck fucker (je suis un manchot baisant des canards) », des rideaux se ferment, musique rock, l'épisode est fini. « Et le premier épisode se clôt sur des rideaux de théâtre "lynchéens" classiques, qui seraient sans aucun doute d'un rouge vif si la série était en couleur.[171] »
Würtz note : « Lynch est le premier à admettre que "c'est complètement stupide, et de très mauvaise qualité", "très cru", "violent, absurde", que l'humour en est "grossier", et que "si c'est drôle, c'est drôle parce que nous en voyons l'absurdité". » Nous partageons son constat qui est le suivant :

> *DumbLand* n'est ainsi pas qu'une série stupide, elle est une série stupide, mais elle est aussi une série lynchienne, une série qui après avoir éventuellement fait rire une minute, gêne et met mal à l'aise parce qu'elle n'offre rien d'aimable à l'œil ou à l'oreille. Bien au contraire, sa laideur graphique agresse autant que ses bruits constants et bien trop forts, son accumulation gratuite de vulgarité langagière et de violence sordide, la maltraitance du corps et la déformation constante des visages.[172]

Si nous évoquons cette expérimentation de Lynch, c'est parce qu'elle ressurgit dans ses gravures sur bois, 12 ans plus tard. D'abord, dans la plasticité grotesque des figures :

---

[170] « Sisyphus and Suburbia: A Contextual Study of David Lynch's Dumbland », *art. cit.*, trad. personelle, cit. originale : « As a helicopter loudly hovers overhead in a mind-numbing, otherworldly roar –a symbol of imperialism, of government superiority, and of Randy and the neighbor's own miniscule status– Randy can do nothing but shout obscenities and scream violently, pathetic in his vast inability. »
[171] *Ibid. :* And the first episode ends with classic Lynchian theatre curtains, which no doubt would be stark-red, had the series been color.
[172] « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David Lynch », *art. cit.*, p. 94.

silhouettes réduites à quelques volumes élémentaires (ventres ovales, bras-tubes, jambes-bâtons) ; têtes schématiques aux bouches béantes, nez pointus, rendus par des gestes rigides exécutés d'un seul trait. Dans *DumbLand*, ce rendu provient du dessin à la souris, ligne noire vacillante et pixellisée ; dans les bois gravés, du contraste entre l'aplat d'encre et les tailles blanches irrégulières de la gouge. Les deux registres partagent la bichromie brutale : une absence de modelé produisant des formes qui flottent comme des pictogrammes. Nous retrouvons aussi des marques graphiques naïves pour signifier bruit et impact : éclairs dentelés, traits vibrants qui, dans la série, surgissent autour des personnages lors des explosions sonores ; mêmes zigzags creusés dans la planche pour figurer cris ou projections dans les gravures.

De plus, apparemment, nous retrouvons ses protagonistes : Randy, sa femme et leur enfant. L'épisode six de la série est probablement le moins drôle, et surtout le plus dérangeant. Il se passe intégralement dans le salon familial, durant tout l'épisode, la femme de Randy crie en émettant des cris stridents, son corps se déforme simultanément. Leur fils saute sur un trampoline en répétant en boucle « my teeth hurt (mes dents me font mal), Randy regarde la télévision sur laquelle, en boucle aussi, deux figures se mettent des coups de tête sur fond d'un bruit de début de round de combat de boxe. Une mouche monstrueuse vole dans le salon. Enfin, nous apercevons par la fenêtre des accidents de voitures, des chars d'assaut, des hommes qui courent et se tirent dessus, bref, le chaos. Les bruits que nous entendons alternent entre les différentes actions des protagonistes, leur point commun étant leur caractère insupportable pour l'oreille.

> Le plus riche en strates et le plus dadaïste de tous, l'épisode six de *DumbLand* s'ouvre sur un plan du salon de Randy, chaque membre de la famille étant assis dans la même pièce, tout en se livrant à des activités très différentes. Lynch y exploite avec succès un son superposé en couches, créant un déferlement chaotique d'événements sonores qui rend avec précision le désordre et la déconnexion d'une famille seulement en apparence réunie. Représentation criante et sans fard de la famille américaine brisée et fragmentée en niches par la technologie, cette scène démontre la normalisation du chaos total et d'un pseudo vivre-ensemble. Chacun dans son propre plan d'action : Randy regarde, à plein volume, des combats de catch à la télévision ; Sparky [le fils] saute bruyamment sur un trampoline ; et l'épouse, assise, accomplit ses gestes d'hystérie caractéristiques — tandis qu'au dehors, à travers la grande fenêtre du salon, crime, guerre et circulation font rage, sans jamais être remarqués.[173]

[173] « Sisyphus and Suburbia: A Contextual Study of David Lynch's Dumbland », *art. cit*., trad. personelle, cit. originale : The most layered and Dadaist of all the episodes, episode six of Dumbland opens with a shot of

What is on the Sofa [**fig 2.**] ressemble à la condensation, dans une seule image gravée, d'un épisode de *DumbLand*. L'homme tient un pistolet qu'il pointe sur femme, sur le canapé se trouve un amas organique non identifié. Ici aussi la femme crie, ce cri se matérialise par le remplacement de sa tête par ce que nous avons qualifié précédemment de phylactère. Dans ce phylactère : « I will cook diner now (je vais cuisiner le diner maintenant) », la femme est dépersonnalisée, réduite à un rôle domestique genré, qu'elle doit effectuer sous peine de se faire tirer dessus. Deux zones d'écriture organisent ainsi la scène : la question en haut « what is on the sofa ? » (qu'est-ce qui est sur le canapé ?) et l'énoncé-ordre qui tient lieu de tête : cacophonie contrainte qui structure le rapport de force. Le bois gravé renforce tout : aplats noirs et tailles blanches découpent des volumes raides ; les zigzags serrés du canapé vibrent comme un bruit visuel, les rayons du sol convergent en viseur, l'arête du canon trace l'axe de la menace. La plasticité pauvre (lettres taillées, contours irréguliers) rejoue le trait tremblé de *DumbLand*, mais le vacarme y devient matière incisée. La caricature typologique : le mâle armé, tortionnaire de la maison, victimisant sa femme, se fige en satire de la banalité violente.

Le (trop) caricatural

DumLand et ses prolongements gravés sont absolument caricaturaux, pour les comprendre, voyons comment fonctionne ce procédé. Dans un ouvrage, Gombrich et Kris tentent d'expliquer ce qu'est le caricatural. D'abord :

> Notre esprit n'est pas divisé en compartiments étanches. Quiconque a observé le public d'un thriller macabre osciller entre l'horreur et un rire explosif aura compris à quel point l'inquiétant et le comique peuvent se frôler. La psychologie nous montre qu'ils sont, en réalité, beaucoup plus proches que nous ne l'aurions supposé. Ce qui jadis impressionna l'enfant comme inquiétant et dangereux peut devenir son jouet drôle préféré, et chez nous

Randy's living room, which each member of the family sitting together in the same room, though all engaging in very separate activities. Lynch very successfully makes usage of layered sound in this episode, creating a chaotic barrage of audio activity accurately displaying the disarray and disconnection of a family seemingly together. A very blatant and stark portrayal of the American family broken and severed into niches via technology, this scene serves to demonstrate the normality of complete chaos, and of faux togetherness. All in their own plane of operation, Randy is watching loud wrestling on the TV, Sparky is noisily jumping on a trampoline, and the wife is sitting and doing her characteristic acts of hysteria –all while crime, war, and traffic rages outside the family's large window, perpetually unnoticed.

> tous le rire peut fréquemment résulter du dépassement d'une peur inconsciente. L'histoire de l'humanité abonde en exemples similaires[174].

Ainsi, la caricature procède généralement par oscillation entre l'inquiétant et le comique. Dans *My Friends Play with Fire* [**fig. 3**], l'effet tient justement à cette oscillation que décrivent Kris et Gombrich : le champ lexical du jeu — l'énoncé en grandes lettres, la syntaxe presque enfantine, la frontalité simple — tire l'image vers le comique, tandis que la situation figurée : un « ami » qui, en jouant, met littéralement le feu à un enfant fait glisser la lecture vers la terreur. Les gerbes blanches qui éclatent, la pluie d'étincelles, les cercles concentriques au-dessus des têtes donnent une énergie de gag et, simultanément, suggèrent un danger réel. Le visage placide du personnage de gauche (air béat, sourire qui frôle la bêtise) invite d'abord au sourire. Mais la position de l'enfant à droite, sa vulnérabilité explicite et la littéralisation de l'expression « play with fire (jouer avec le feu) » retiennent ce sourire. On passe et repasse ainsi la frontière : l'énoncé comique ne suffit pas à neutraliser la scène, et la scène ne suffit pas à annuler l'élan comique de l'énoncé. C'est exactement ce « voisinage » du drôle et de l'inquiétant dont parle Gombrich : le rire affleure parce qu'une peur implicite semble maîtrisée, puis il se réfrène quand la gravure rappelle sèchement que jouer avec le feu peut ne pas avoir de seconde lecture. Ensuite,

> La distorsion comique [dans l'art médiéval] fut employée dans la représentation des pécheurs, et bientôt des types satirisés — tel le dandy dans la *Danse macabre*, l'avare ou le fanfaron dans l'art médiéval tardif — correspondent dans une certaine mesure aux types sociaux des dessins satiriques modernes. Quand l'art réaliste fut pleinement développé à la Renaissance, aucune limite ne fut fixée à l'exagération de ces types, et ils se transformèrent en monstres de laideur comique. Des bois gravés allemands — comme celui du médecin dont le corps prend la forme de son verre d'urine — sont très proches de la satire de Rabelais, non seulement par l'esprit, mais aussi par le temps.[175]

La caricature passe ainsi souvent par la distorsion du corps, ce que pointent les auteurs sans le nommer, c'est aussi une réification du corps le transformant en un objet lui-même ridicule eut égard de sa relation avec le « type » caricaturé (un médecin dont le corps prend la forme de son propre verre d'urine. [**fig. 4]**) Nous nous proposons de faire état de la manière dont Lynch fait usage de ce procédé à travers *This Is My Electric Drill* [**fig. 5**]. La lecture la plus

---

[174] E. H. Gombrich et E. Kris, *Caricature*, The King Penguin Books, Londres, 1940, pp. 6-7.
[175] *ibid.,* p. 8.

évidente est phallique. La tête, dessinée en profil effilé et terminé par une pointe lisse, fonctionne visuellement comme un phallus — une forme tubulaire simple, axée, exhibée. En face, la perceuse est l'objet phallique par excellence : sa saillie frontale, son axe rigide et la posture d'attaque du personnage (buste projeté, appui du pied) encadrent l'image comme un geste de bravade virile. Le parallèle formel tête/embout renforce le sous-entendu : c'est à la fois un homme « avec » une perceuse, c'est une image qui aligne la physiognomonie sur l'outil pour produire un comique grivois : une virilité réduite à l'instrument et à son geste. Le trait enfantin (contours épais, simplifications) accentue l'effet : la plaisanterie est lisible en un coup d'œil, puérile, et c'est précisément cette naïveté graphique qui retourne la fanfaronnade en satire de la virilité « outillée. »

Toutefois, nous pouvons estimer que Lynch pousse parfois le caricatural jusqu'à en gripper le ressort comique. Lui-même parle de ses œuvres comme de « comédies organiques et violentes » : or cette proximité constante avec la violence — dans le son, les gestes, les situations — court-circuite souvent le rire au moment même où il devrait se déclencher. L'oscillation décrite par Kris et Gombrich ne se résout plus en soulagement ; elle s'effondre du côté de la menace, produisant chez le spectateur un malaise persistant plutôt qu'un rire léger. Enfin,

> Si nous interrogeons le psychologue, il nous dit encore que, comme pour la caricature, le but caché et inconscient d'un tel amusement est lié à la magie. Copier une personne, la mimer, c'est anéantir son individualité. Le mot même « in-dividu » signifie inséparable. Si nous parvenons à isoler et imiter l'expression d'un homme ou sa manière de marcher, nous avons détruit cette individualité. C'est comme si nous déclarions à nos semblables hilares : « Regardez, voici tout son secret. Vous n'avez pas à avoir peur ni même à être impressionnés ; tout cela n'est qu'une coquille vide.[176] »

La caricature devient redoutable lorsqu'elle parvient à tant cerner un individu, pourtant par des caractéristiques très sommaires, qu'elle le désindividualise. Mais, ceci fonctionne aussi avec des « types » sociaux, lorsque la caricature parvient à réduire toute une catégorie d'individu à des caractéristiques sommaires, tournées au ridicule pour mieux les portraiturés en « coquilles vides ». Alors, dans *DumbLand* et ses prolongements, de qui Lynch fait-il la caricature ?

---

[176] *ibid.,* pp. 14-15.

Le *redneck :* condensation de la violence américaine

Siegfried Würtz propose de voir, dans *DumLand*, la caricature du redneck. Ce que nous partageons et souhaitons étayer.

> Randy, son épouse et sa fille apparaissent comme des cas évidents de white trash, ou de rednecks : tout dans leur attitude, leur habillement, leur vocabulaire, leur maison, leurs habitudes, transpire la pauvreté et l'absence d'éducation, Randy transformant sa misère intellectuelle, morale et financière en violence vis-à-vis de tout ce qui ne lui ressemble pas, et donc de tout ce qui le fait sortir de son monde.[177]

Le numéro 305 du magazine *MAD,* en 1991, proposait une caricature violente du « type » *redneck,* très utile pour comprendre la représentation de ce type social dans l'imaginaire américain [**fig. 6**]. Billy Bob William Roberts, Jr. : nom stéréotypé, pose bedonnante, casquette de camionneur, chemise à carreaux, bottes, cigarette au bec et revolver à la main, devant un pickup garni d'armes. Les autocollants résument le credo : « America: Love it or Die (l'Amérique, aime-la ou meurt) » et « I speed up for minorities » (J'accélère pour les minorités) : xénophobie assumée. La fiche accumule les marqueurs de classe et d'anti-intellectualisme : « fifth-grade diploma (diplôme de CM2) », « two-digit IQ (QI à deux chiffres) » ; l'excuse grotesque « birth certificate lost in Blacksburg Flood (acte de naissance perdu durant l'inondation de Blacksburg) », pas d'identité officielle, marque de non-intégration à la société américaine. Le chauvinisme « Born in America, raised in America (né en Amérique, élevé en Amérique) » ; le clin d'œil incestueux « faithful to my beloved wife and first cousin, Lurleen (fidèle à ma femme et cousine Lurleen) » ; le dégoût pour la nourriture des citadins éduqué « Never ate quiche… or anything that begins with 'Q' (jamais mangé de quiche ou n'importe quoi commençant par "Q" ». Enfin, « Fined Artie Stubbs two Hustlers and a piece of jerky for havin' an open container of beer, and not havin' an extra one for me (j'ai mis une amende à Artie Stubbs en lui confisquant deux magazines pornographiques et un morceau de viande séchée pour avoir une boisson alcoolisée ouverte dans sa voiture et ne pas en avoir une pour moi) », c'est-à-dire se faire justice soit même, avec violence et arbitraire, combinée à un fort attrait pour la pornographie et l'alcool, tout cela dit dans un langage « beauf ». La religion est remplacée par une marque d'armes (« Smith & Wesson »), les « couleurs préférées » sont l'alcool de contrebande (Moonshine Brown) et

[177] « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David Lynch », *art. cit.*, p. 94.

l'argent cash « (Payday Green (le vert du jour de paie). » Ainsi, au total : armes, virilisme obtus, racisme, alcool, bêtise revendiquée, corruption triviale et patriotisme binaire : un catalogue de stéréotypes qui fixe la silhouette du *redneck* dans la culture populaire.

Intégré au corpus des représentations du *redneck*, Randy de *DumbLand* en condense l'arsenal stéréotypique sous une forme caricaturale extrême. Son physique et son port relèvent de la « beaufitude » américaine telle que la fixe *MAD :* mâle blanc bedonnant, marcel crasseux, dents manquantes, démarche lourde, visage perpétuellement contracté entre hébétude et rage. Son rapport au langage est celui de l'anti-intellectualisme ostentatoire : vocabulaire réduit, invectives en boucle, jurons comme unique mode d'argumentation, l'équivalent, chez Lynch, du « two-digit IQ » et du goût pour « l'ordinaire » moqué dans la fiche de *MAD*. Côté comportements, on retrouve la violence réflexe (coups, menaces, humiliation domestique), la grossièreté scatologique, une misogynie de tous les instants et une lâcheté agressive contre plus faible que soi. Les épisodes exhibent en outre, de façon récurrente, des accidents de voiture provoqués par Randy et, vus par la fenêtre du salon, des chars d'assaut et des voitures qui se tirent dessus, comme si le chaos extérieur prolongeait la brutalité intérieure du foyer. La culture matérielle et le milieu convergent : télé allumée en bruit de fond, bière et malbouffe, extérieur suburbain broussailleux ; chez *MAD* cela passe par le pickup bardé d'armes et d'autocollants, chez Lynch par la banalité domestique saturée de vacarme et de bêtise : deux manières d'indexer le même monde social.

Toutefois, chez Lynch, plusieurs marqueurs attendus du stéréotype sont atténués ou déplacés : pas de slogans patriotiques ni d'iconographie nationaliste explicite, l'accent se porte plutôt sur le foyer et le quotidien sonore (télé en boucle, bruits agressifs, éclats de voix). Car Lynch ne caricature pas réellement, il reflète.

Cette délocalisation des signes régionaux ancre Randy moins dans un Sud repérable que dans une banalité domestique immédiatement lisible. *DumbLand* assimile Randy à la figure du *redneck* telle que l'imaginaire populaire l'a stéréotypée dont *MAD* en offre un condensé — même lexique de corps, de langage et de conduite — tout en la généralisant : le type social devient une figure du quotidien américain plus large, où le comique affleure, mais reste constamment bordé par l'inquiétant.

Dans *What Is on the Sofa?*, Lynch prolonge la caricature du r*edneck* en misant sur l'excès et la littéralité : l'homme, ventre avancé et épaules lourdes, exhibe un revolver démesuré dont la taille, d'abord risible, signale surtout une habitude de la menace. Ce comique de surcharge rejoint le registre de *DumbLand*, où l'idiotie du protagoniste s'énonce par des mots, mais plutôt par une violence telle que la famille du protagoniste est

perpétuellement sous la menace de ce dernier. En vis-à-vis la femme rejoue le motif du cri : dans la série, sa clameur continue déclenche d'abord un sourire (répétition grotesque, timbre strident), puis, à force d'insistance, épuise le spectateur et glisse vers l'angoisse ; la gravure capte exactement cette bascule. Le remplacement du visage par une phrase anodine — énoncé domestique sans affect — semble drôle à la première lecture, tant la trouvaille paraît absurde ; mais ce même procédé, en déroutant l'expression et en la réduisant à un impératif glacé, installe une violence froide qui répond au geste armé de l'homme. Entre eux, le canapé supporte une forme informe dont la nature reste délibérément ouverte [**fig. 2**]. À l'aune du visionnage du dessin animé, nous pouvons y lire l'expulsion d'un corps (vomissures, motif récurrent dans *DumbLand*), une souillure organique au sens large, voire un reste humain (chair écrasée, embryon), autant d'hypothèses cohérentes avec l'imaginaire lynchéen (du cartoon sordide à la matière inquiétante d'*Eraserhead*). Quoi qu'il en soit, la posture accusatrice du personnage masculin oriente la scène : l'objet sur le canapé sert de prétexte narratif à une mise en cause, où la caricature du redneck — grossièreté, réflexe punitif, certitude bornée — se déploie au sein d'un domestique devenu lieu d'oppression.

Pourtant, c'est peut-être, justement, le caractère absolument crasse, de « faux-comique » et du refus total d'un esthétisme qui donne une dimension réfléxive à *DumLand* et ses prolongements gravés. Catherine Wermester note que l'œuvre « caricaturale » de George Grosz, cependant très violente et crasse, faisait l'objet de débats critiques. À ce titre, elle explique. « Pour Brecht, ce qui frappe les œuvres de Grosz de nullité politique réside dans ce qu'elles manifestent d'une sublimation de l'agressivité par l'esthétique et sa conversion, sinon en comique, du moins en divertissement.[178] » C'est précisément un refus de sublimation qui nous fait face avec David Lynch, à travers une œuvre sans concession, qu'il s'agisse des moyens plastiques mis en œuvre : pauvreté du dessin effectué à la souris et simplifié à l'extrême. Ou du contenu : l'absurdité conduite à son paroxysme.

Cependant, il peut y avoir caricature seulement s'il y a jugement moral. Rose Lamy explique ainsi comment la figure du « beauf » de Cabu, équivalent français du *redneck*, ostracise d'autant plus un « type » se voyant d'autant plus « dé-individualisé » [**fig. 9**].

> Cabu invente le beauf en 1972 : « J'ai fait ça pour me défouler parce que, dans ce monde, tout est fait pour eux, pour les beaufs : la musique, les automobiles, la politique [...] tout est fait pour un archétype de Français, vous ne croyez pas ? » déclare-t-il en 1980 sur le plateau d'« Apostrophes ».

[178] Catherine Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Allia, Paris, 2008, p. 55.

> Dans plusieurs interviews pour promouvoir son ouvrage La France des beaufs, Cabu rappelle, magnanime, que nous sommes tous et toutes les beaufs de quelqu'un. « Je suis un beauf aussi, on a tous des côtés beaufs si vous voulez... quand on se laisse aller. » Malgré ce discours d'apaisement, la figure du beauf vient cristalliser la colère d'une génération de gauche contre celui qui a empêché le changement d'advenir en 1968 : « C'est un personnage négatif, il ne sert à rien pour conserver ce que j'aime moi. Parce qu'il y a des choses que j'aime dans la France profonde, tout ce qui n'est pas encore bétonné par exemple... ces gens-là auraient pu être un rempart contre ça, mais nan. » L'audace de ces beaufs qui construisent des pavillons et consomment dans des zones d'activité, en défigurant cette France profonde, virginale que la bourgeoisie culturelle aime tant fantasmer.[179]

La caricature du beauf — comme du *redneck* — est la marque profonde d'un mépris culturel. Lorsqu'une catégorie d'individus désindividualise violemment une autre, cela n'aboutit qu'à renforcer le cycle de la violence qui les opposent. Il est à ce titre nécessaire de rappeler que, au-delà de la figure du *redneck*, c'est tout un monde évoqué par Lynch, et ce monde est le reflet du nôtre. C'est-à-dire que le « type » qu'il emploie est désindividualisé au point de se rapporter à *l'Homme*, comme reflet de la banalité du mal. C'est aussi pour cela que nous disons que le redneck « condense » la violence d'une société entière.

Nous n'avons pas évoqué le « décor » dans lequel Randy et sa femme tels que gravés évoluent. Le couple se tient dans un salon « design » dont chaque élément respire un raffinement ostensible. Le canapé — vaste bloc tapissé d'un motif à chevrons serrés — renvoie aux tissus modernistes des années 1970, type Milo Baughman [**fig. 7**]. La trame zigzag, minutieusement taillée dans le bois, évoque un meuble choisi pour marquer un certain standing. Au sol, un tapis circulaire rayonnant fait écho aux « sunburst rugs (tapis rayon de soleil [**fig. 8]**) » des catalogues contemporains : ses fuseaux concentriques ordonnent l'espace comme une rosace de salon d'architecte. Même la cloison blanche découpée d'un simple angle droit rappelle l'orthogonalité épurée d'un intérieur de revue. Lynch place donc ses figures grotesques au cœur d'un univers domestique aspirant à la distinction : l'inverse du cabanon déglingué que nous attendrions du stéréotype *redneck*. Ce contraste redouble la satire : le « bon goût » décoratif devient décor d'opéra pour une scène de violence absurde. Randy est un *redneck*, certes, mais transposé dans un autre espace, il acquiert une dimension universelle, il condense *le* Mal infusant nos sociétés modernes. Dans *Twin Peaks*, l'entité Bob

[179] Rose Lamy, *Ascendant Beauf*, Seuil, Paris, 2025, pp. 46-47.

prend possession d'un père de famille en apparence irréprochable, Leland Palmer – avocat, costume impeccable, salon impeccable – et l'incite à des actes incestueux et meurtriers ; l'horreur la plus brute s'ancre ainsi au cœur du foyer banal, classe moyenne, voire bourgeois. De même, *Blue Velvet* juxtapose le plan carte-postale (pelouse, barrière blanche, roses rouges) et le plan grouillant d'insectes sous la terre, rappelant que la zone lumineuse et la zone obscure coexistent à quelques centimètres. Ainsi, qu'il prenne la silhouette stéréotypée d'un « beauf » (Randy) ou le visage lisse d'un notable (Leland), le mal lynchéen relève moins d'un milieu social particulier que d'une part d'ombre prête à coloniser n'importe quelle cellule du quotidien.

C'est aussi en ce sens que Lynch rejoue, ce qui, selon Robert Cozzolino, se ressent dans l'entièreté de son œuvre plastique :

> Les récits de Lynch mettent souvent en scène des maisons — des maisons menacées de l'extérieur ou de l'intérieur par quelqu'un ou quelque chose ; par qui ou par quoi, ce n'est jamais entièrement clair. Ce qui l'est, en revanche, c'est qu'une maison symbolise généralement le bonheur familial et la sécurité, et que rien n'a plus d'impact qu'une perturbation (menaçante) de l'idylle domestique : « Nous savons que des choses se passent. Pas dans chaque maison, mais dans un nombre suffisant. Des choses que nous ne pouvons même pas imaginer sont en train de se produire."
> "Les gens sentent qu'à l'extérieur de la maison — malheureusement, même à l'intérieur de la maison dans bien des cas — il y a des problèmes à affronter. Et ils ne disparaîtront pas par la seule force des vœux pieux. » C'est un thème éminemment lynchéen, où tout gravite autour du dualisme du clair et de l'obscur qui domine nos vies.[180]

Ce « clair-obscur » qui domine nos vies, c'est, pour le dire à la Pacôme Thiellement, la « substance de ce monde. »

En outre, Guy Astic explique que, dans le cadre du cinéma, ce que nous avons nommé « caricatures » peut aussi être « recyclage de clichés hollywoodiens. »

---

[180] Robert Cozzolino dans *The Unified Field*, cat. cit., p. 35, trad. personelle, cit. originale : "Lynch's narratives often feature houses—houses that are threatened from outside or from inside by someone or something; by whom or what is never completely clear. What is clear is that a house usually symbolizes family happiness and security, and that nothing has a greater impact than a (threatening) disruption of the domestic idyll: 'We know that things are going on. Not in every house, but enough. Things that we can't even imagine are going on.''People feel that outside the house—unfortunately, even inside the house in a lot of cases—there are problems to be dealt with. And they're not going to go away with wishful thinking.' It is a theme that is eminently part of the Lynchian universe, in which everything revolves around the dualism of light and dark that dominates our lives."

> Non content d'épier, il fige les personnages, en fait des silhouettes cernées, programmées. On reconnaît son influence dans la démarche la plupart du temps hagarde de Fred et dans l'attitude de suiveur de Pete — il est agi plutôt qu'agissant. Tous deux progressent comme guidés à distance, enfermés dans leurs rôles respectifs de mari jaloux et de biker transi (un James Hurley bis). Le cas de Mr. Eddy s'avère encore plus frappant. De retour au garage d'Arnie après l'escapade dans les hauteurs de Los Angeles, il est identifié par les détectives en la personne de Dick Laurent. Le ralenti, la prise de vue resserrée et flottante sur le caïd au volant paraissent émaner du double regard qui fixe l'image du personnage incarné par Robert Loggia, au point de la convertir en icône. Se manifeste ainsi le penchant de Lynch pour le recyclage des clichés américains, voire hollywoodiens[181].

Ces personnages en tant qu'icônes sont enfermés dans leurs rôles. Ils ressemblent à des figures que Lynch fait volontairement ressurgir de l'imaginaire collectif, souvent du temps de « l'age d'or » du cinéma. Le problème de ces figures, c'est qu'elles sont transposées dans un monde qui a trop changé, ce qui participe à les rendre d'autant plus « prisonnières de leurs rôles. » Qualifier ces personnages de « recyclages de clichés américains », est aussi un renvoi clair à l'idée de « types caricaturaux. »

Mais, ce que Lynch donne simultanément à voir à son regardeur, c'est que toutes ces icônes qui colonisent son cinéma et prête parfois à sourire tant leur caractère « agit plutôt qu'agissant » les fait paraître inadapté, décalé, voire loufoque sont aussi des caricatures de nous-même. Ceci renvois à la métaphore de l'existence terrestre comme rôle. «Le monde entier est un théâtre, / et tous — les hommes comme les femmes — n'y sont que des acteurs.[182] » Et ce qu'il faut en conclure, c'est ce que nous dis Pacôme Thiellement à propos de *Twin Peaks* :

> Parce que tout ce qui manque aux vies des personnages est imaginaire. Le véritable drame, c'est de ne rien arriver à faire de ce qu'on a. Tous ces reflets ne naissent que de la mauvaise interprétation des indices. Ils naissent de l'attente d'une libération inscrite dans un élément que, nécessairement, on n'a pas.[183]

Pour Pâcome Thiellement, dans l'œuvre de Lynch — du moins *Twin Peaks : The Return* — le but ultime, pour ses personnages comme pour ses regardeurs (nous), c'est l'anamnèse. C'est-à-dire comprendre ce « quelque-chose qui manque » en chacun. Ce concept est nommé

---

[181] *Le Purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch, op. cit.,* pp. 136-137.
[182] William Shakespeare (trad. Francois Pierre Guillaume Guizot), *Comme il vous plaira*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p. 40.
[183] *Trois Essais sur Twin Peaks*, *op. cit.*, p. 133.

: Judy, une entité dont personne ne sait réellement ce qu'elle est. Gordon Cole (joué pas David Lynch) explique qu'il s'agit « d'une force négative extrême, appelée autrefois "Jowday", avec le temps, ce nom est devenu "Judy" », la véritable signification de ce qu'est Judy est laissée vague et mystérieuse. Mais, comme pour tout mystère lynchéen, l'artiste donne des indices au regardeur pour le faire réfléchir à ce qu'est Judy. Une, « force négative » doit-être entendu comme une force qui nie. Or, pour sortir de l'amnésie, il nous faut sortir de ce déni. C'est cette idée de déni qui est figuré de multiples manières, toutes ramenées de près ou de loin — par des faisceaux d'indices plus ou moins évidents et équivoques — à Judy.

Judy : le véritable mal

La plupart de la critique s'accorde pour dire que dans l'épisode *8 de Twin Peaks : The Return* (évoqué plusieurs fois plus haut) Judy est matérialisée sous une forme humanoïde qui engendre le mal. Dès lors, la question posée par *Twin Peaks The Return* est à la fois « qu'est-ce qui manque » mais aussi « quelle est la source de manque. » C'est Pacôme Thiellement, dans son troisième essai sur Twin Peaks qui propose l'explication la plus cohérente de ce que pourrait être, concrètement, Judy.

> Judy, c'est l'Occident comme rêve et comme maladie. C'est la jeune fille qui s'endort chez elle sur le poème des Woodsmen, mais c'est aussi toute cette Amérique des années 1950 qui se paie le luxe d'un songe d'amour nostalgique sur le dos de tous les ravages dont elle est responsable, de l'extermination des Indiens aux premiers essais atomiques au Nouveau Mexique et à l'utilisation de la bombe à Hiroshima et à Nagasaki. Oui: « quelque chose manque », c'est la dette impayée de l'Amérique. Et Hawk [policier d'origine amérindienne] pourra la retrouver à travers son histoire, mais Naido, la Japonaise victime de malformations pourra également trouver Judy à travers la sienne — d'où l'importance donnée au *Thème à la mémoire des victimes d'Hiroshima* de Krzysztof Penderecki[184].

Judy comme « dette impayée » des États-Unis, est aussi ancrée dans les gravures sur bois de l'artiste, c'est ce que nous allons voir.

[184] *Trois essais sur Twin Peaks*, *op. cit.*, , pp. 190-191.

Revenons à *DumbLand* et ses prolongements gravés [**fig 1]**. Dans l'épisode 4, Randy reçoit un « ami ». Cet ami est ce que Guy Astic nommerait un « recyclage des clichés américains, voire hollywoodiens », il s'agit, dans son apparence vestimentaire, du cliché du « cowboy ». Il porte un très large chapeau western, une chemise à pressions avec pochettes et une « bolo tie (cravate bolo ou lacet western.) Cet accessoire a été désigné par l'état d'Arizona, du Nouveau-Mexique et du Texas comme symbole officiel. Sa diction – brefs mots mâchés, débit paresseux — s'entend comme un parler traînant « country/southern » qui renforce la typologie. Ce dernier chique du tabac, une autre référence au cowboy de western. Physiquement, il est répugnant : nez bulbeux et grêlé, dents manquantes, petites moustaches et poils ponctués, paupières lourdes, sa bouche se déforme en grimaces répétées. L'épisode consiste en une conversation entre Randy et son ami, cette conversation est absolument terrifiante.

> Après avoir ricané un instant et s'être livrés à quelques flatulences, les hommes se mettent à parler des multiples plaisirs de tuer, d'éventrer, de déchiqueter et de décapiter divers animaux — notamment des moutons, des cerfs et des poissons. Le cowboy tient une bière et crache à chaque phrase, rivalisant de vulgarité même avec Randy. Il apparaît que tous deux éprouvent une grande jubilation à "tuer des trucs" et qu'ils aiment accrocher des têtes décapitées à leurs murs, riant aux récits réciproques de chasse et de démembrement.[185]

Pis encore, l'auteur ne note pas les répliques les plus absurdes et terrifiantes. Le cowboy dit d'abord qu'il garde des têtes de moutons dans ses toilettes (« I hang them in the latrine ») et que quand il y est, il s'adresse à ces têtes de moutons : « If you keep staring at me I am liable to take a shit (si vous continuez à me regarder je vais probablement chier) » ; et surtout : « I cut the heads of all animals I kill : horse head, dog head, cat head, pig head, all of them. (Je coupe la tête à tous les animaux que je tue : tête de cheval, tête de chien, tête de chat, toutes.) »

> Ici, on passe en revue de nombreux stéréotypes « redneck » de l'arrière-pays : l'infériorité traditionnelle de l'épouse, la jubilation de la chasse et du trophée, l'amour de la bière et des sports, le comique du comportement vulgaire, et le goût pour des modes de vie barbares et primitifs ; et Lynch semble démontrer, de façon absurde, la nature véritablement dépravée de ces hommes, où qu'ils soient. Lynch clôt l'épisode sur un Randy, l'air

[185] « Sisyphus and Suburbia: A Contextual Study of David Lynch's Dumbland », *art. cit*., trad. personelle, cit. originale : After chuckling for a moment and engaging in some flatulence, the men begin to converse about the many joys of killing, gutting, ripping, and decapitating several animals, including sheep, deer, and fish. The cowboy is holding a beer, and spits after every sentence, rivaling the vulgarity of even Randy. It is revealed that both men find "killing things" to be of great joy, and enjoy hanging decapitated heads on their walls, laughing at each others stories of hunt and dismemberment.

> déconcerté, qui déclare lentement : « I like to kill things [J'aime tuer des trucs] », ce qu'il fait bel et bien — que ce soit sa femme, un tapis de course ou un fil à linge.[186]

Oui, certes, Randy et le cowboy sont des caricatures de la figure du *redneck*. Mais, davantage, ils sont une personnification de l'ultraviolence, contre toute forme de vie.

Or, le shérif gravé de *Sheriff Bill Visits the Indians While Dreaming of Sweet Clementine* [**fig. 10**] porte les mêmes attributs. Mais, lui n'est pas qu'un cowboy-chasseur, il est shérif, il détient le monopole de la violence légale et légitime. Lynch met en scène un western réduit à ses signes élémentaires pour mieux en retourner la charge : un shérif à cheval grimpe une pente et tire au revolver vers un tipi, tandis que des corps amérindiens schématisés s'affaissent autour. L'énoncé gravé à main levée — « visits the Indians while dreaming of Sweet Clementine (visite les indiens en rêvant de la douce Clémentine) » relève d'un euphémisme d'humour noir : le verbe « to visit (visiter) » adoucit l'évidence graphique d'un massacre et le rêve de la douce Clémentine sonne comme un écho folk, un « recyclage » de « clichés hollywoodiens ». Elle flotte en haut de l'image sous la forme d'une figure féminine géante, porcelaine, couchée à l'horizontale, littéralement superposée au carnage. Toute la plastique du bois gravé sert cette collision : le plein noir de l'encre est zébré d'innombrables tailles verticales qui fonctionnent comme un violent crible de traits en opposition directe avec la silhouette parfaitement champlevée de Clémentine. Deux diagonales découpent la colline et conduisent l'œil du sillon clair laissé par les sabots (réserves parallèles qui tracent la trajectoire) jusqu'à l'étoile blanche de la détonation au bout du canon. Le tipi triangulaire isole la cible en figure géométrique ; les silhouettes amérindiennes, réduites à quelques angles cassés, soulignent la dimension administrative de la violence : le shérif — détenteur de la violence légale — abat des signes plus que des personnes. L'écriture elle-même, irrégulière, enfantine, fait partie du dispositif : elle confond commentaire et image, comme si le rêve doux venait annoter la tuerie.

De ce plan littéral découle le plan métaphorique que formule Pacôme Thiellement : « l'Occident comme rêve et comme maladie ». L'image montre, en effet, un rêve sentimental

---

[186] *ibid. :* Many obvious "redneck" backwoods stereotypes have been cycled through here: the traditional inferiority of the wife, the joy of hunting and trophy killing, the love of beer and sports, the humor of vulgar behavior, and the relishing of barbaric, primitive lifestyles; and Lynch seems to absurdly demonstrate the truly depraved nature of these men, wherever they are. Lynch ends the episode with a bemused Randy slowly stating, "I like to kill things," which he certainly does, be it his wife, a treadmill, or a clothesline. Lynch seems to absurdly demonstrate the truly depraved nature of these men, wherever they are. Lynch ends the episode with a bemused Randy slowly stating, "I like to kill things," which he certainly does, be it his wife, a treadmill, or a clothesline.

— la douce Clémentine, icône de cinéma — posé sur les ravages qu'il occulte et autorise. Le shérif incarne de manière limpide « cette Amérique des années 1950 [qui] se paie le luxe d'un songe d'amour nostalgique sur le dos de tous les ravages dont elle est responsable. » La planche de Lynch condense le mécanisme : un monde bicolore où le blanc du rêve (Clementine) recouvre le noir de l'encre (génocide), où la schématisation enfantine et la lettre bancale n'atténuent rien, mais révèlent l'idéologie : un humour noir qui nomme « visite » ce qui est destruction, et qui montre comment l'Occident rêve doucement pendant qu'il extermine méthodiquement un peuple entier.

En dernier lieu, *Red Airplane Over the Water* [**fig. 11**] part d'une littéralité d'affiche – un aéroplane rouge glisse au-dessus de l'eau – mais la gravure en fait une machine à sous-entendus. Plastiquement, Lynch travaille un bois gravé bichrome (bleu lacté / bordeaux-rouge) : silhouette enfantine de l'avion en aplat, montagnes en bande sombre, eau en réserve, cadre taillé à vif aux barbes visibles ; autour de l'hélice, des tailles éclaboussées rendent le souffle. Le texte — comme nous l'avons vu, distribué en bulles ovoïdes reliées par une ligne sinueuse qui mime la trajectoire — organise une lecture guidée et transforme l'image en carte mentale. Cette pédagogie naïve est grippée par la couleur et la position : le rouge agit comme signal, et "over the water" renvoie, comme nous l'avons vu, au vocabulaire de largage plutôt qu'à une promenade aérienne.

D'où la bascule métaphorique : l'avion rouge peut se lire comme un Enola Gay stylisé, vecteur qui « vole paisiblement au-dessus de l'eau » à la condition de porter la possibilité de l'extermination. La planche rejoint alors la thèse de Pacôme Thiellement : « Judy, c'est l'Occident comme rêve et comme maladie » — un rêve anesthésiant (comptine, carte postale) posé sur les ravages qu'il occulte (des Indiens à Hiroshima et Nagasaki). Chez Lynch, le plaisir graphique du vol coexiste avec la conscience tragique du chargement : l'ovale "Water" pulse en rouge, comme si la mer retenait l'écho d'un embrasement.

Le rêve, puis la méditation

Nous sommes comme l'araignée. Nous tissons notre vie puis nous nous déplaçons sur la toile. Nous sommes comme le rêveur qui rêve et vit ensuite dans le rêve[187].

Eternal Stories from the Upanishads

La logique du rêve

L'évocation du rêve, lorsqu'il est question de l'œuvre de David Lynch est un lieu commun. Mais un lieu commun inévitable — tant la notion est à même d'éclairer l'œuvre de l'artiste — malgré le risque de la réduire à celle-ci. « Dream » est prononcé par les personnages des œuvres mouvantes de l'artiste, écrit sur nombre de ses œuvres plastiques, chanté par l'artiste lui-même autant que par celles pour qui il écrit. L'idée de « rêve » est tout autant utilisée par nombre de ses commentateurs pour décrire l'étrangeté latente traversant toute son œuvre.

[187] Thomas Egenes & Kumuda Reddy, *Eternal Stories from the Upanishads*, New Delhi, Smṛti Books, 2002, p. 71.

Alors, indubitablement, le renvoi au rêve tend à installer Lynch dans une filiation artistique. Christine Poullain fait un état rapide de l'intérêt artistique pour la notion de rêve.

> Au XIXe siècle, nombre d'artistes représentent le rêve comme la révélation d'un autre univers qui transfigure la réalité objective, et tenter de peindre l'onirique est pour eux une manière de transgresser les frontières de l'art, d'élargir son domaine et d'affirmer ses nouveaux pouvoirs.[188]
>
> Puis,
>
> Au début du XXe siècle, les écrits de Freud sur l'interprétation des rêves révèlent que le rêve est la voie privilégiée de l'accès à l'inconscient, qui lie le sujet à ce vaste domaine imaginaire en tant qu'autoportrait spontané sous forme symbolique de la vie intérieure du rêveur.
>
> La psychanalyse permet la connaissance des processus à l'œuvre, du déplacement et de l'association libre chers aux surréalistes, du rêve considéré comme un rébus dont on peut déchiffrer les lois. Les artistes s'aventurent alors à la rencontre de leur dialogue intérieur, de leurs fantasmes, de ces territoires inconnus, constructions de l'imagination, théâtre des symboles, qui échappent aux contraintes du réel pour les représenter. [189]

C'est dans ce sens que va Kristine McKenna en proposant de voir les peintures de Lynch — dont les moyens employés apparaissent dans la globalité de son œuvre plastique — une « logique du rêve ».

> La logique du rêve est chez elle en peinture. Dans *This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago* [**fig. 1**], une grande œuvre de 2004, une forme jaune portant l'inscription « spirit » quitte le corps d'un homme atteint par balle et s'élève. La scène se déroule dans le hall vide d'un immeuble de bureaux ; nous savons que nous sommes à l'intérieur, et pourtant l'homme projette une ombre qui suggère un soleil écrasant au-dessus.[190].

Elle établit aussi une filiation « symboliste » entre *Bob Sees Himself Walking toward Formidable Abstraction* et *L'Œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* d'Odilon

---

[188] Christine Poullain dans *Le rêve*, cat. exp. (musée Cantini, Marseille, 17 septembre 2016-22 janvier) 2017), sous la dir. de Christine Poullain, Paris, RMN éditions, 2016, p. 20.
[189] *Ibid.*, p. 20.
[190] *Someone is in My House*, *cat. cit.*, p. 13 : Dream logic is at home in painting. In This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago, a large work from 2004, a yellow shape labeled "spirit" leaves the body of a shooting victim and rises. The incident occurs in the empty lobby of an office building and we know we're indoors, yet the man casts a shadow that suggests a sun beating down overhead. TRAD OFFICIELLE

Redon, en affirmant : « Les sentiments innommables présents dans ces deux images ont toujours été là, nous attendant silencieusement ; ils n'ont jamais cessé d'y être.[191] »

Ainsi, *It Was Only a Dream he Had Recently* [**fig. 2**], peut être lu selon la logique du rêve, d'autant plus que le titre lui-même y renvoie directement. Cette gravure pourrait être un « rébus visuel », comme une suite d'éléments qui, pris « comme dessin », n'ont aucun sens, mais qui deviennent lisibles dès qu'ils sont envisagés comme des signes. Le torse trop grand, évidé en réserve blanche, fait face à un petit homme qui tente de le pousser ou de l'étreindre ; l'ombre du torse se projette à part, comme si elle n'était pas la sienne, tandis que l'ombre de l'homme file ailleurs : incohérence physique typiquement onirique. Les montagnes réduites à de simples traits découpent le fond comme un idéogramme de « montagne » plutôt qu'un relief réel ; une lune en croissant flotte sans éclairer la scène ; un chien microscopique trotte au premier plan, introduisant un décalage d'échelle comique et inquiétant. Enfin, la phrase manuscrite — « It was only a dream he had recently (C'était seulement un rêve qu'il avait eu récemment) » — traverse le ciel et passe devant les sommets : ce texte, qui ne devrait pas exister dans un paysage, agit comme la clé de lecture du rébus.

En règle générale, l'œuvre plastique de Lynch regorge d'ombre sans source, d'échelles inversées (un détail minuscule plus « réel » que le sujet principal), de signes écrits qui entrent dans le monde représenté, d'objets détachés de leur support (lune ou nuage à l'intérieur, montagnes-traits), de figures lacunaires (membres manquants, silhouettes blanches), d'animaux disproportionnés. Autant de mots d'un rébus que le spectateur doit lire, non pas comme une scène cohérente, mais comme relevant de la « logique du rêve ».

Lynch surréaliste ?

Alors, établir une « logique du rêve » comme « rébus visuel » (cher à Freud) permet une comparaison entre la logique lynchéenne et la logique surréaliste, d'autant plus que Lynch parle de passer en « pilote automatique [192] » lors de son travail plastique, et accepte la comparaison avec l'écriture automatique surréaliste. Christine Poullain découpe l'iconographie symboliste puis surréaliste en cinq catégories. Les nocturnes sont « les représentations nocturnes (...) [qui] entament une traversée vers le domaine de la réalité intérieure.[193] » Évidemment, le rêve, notamment à travers, l'exemple d'Yves Tanguy « les

[191] *Ibid.*, p. 14. TRAD OFFICIELLE
[192] *Lynch on Lynch, op. cit.*, p. 18. trad officielle
[193] *Le rêve*, *cat. cit.*, pp. 20-21.

étendues désertes de la pensée.[194] » Le fantasme : « le territoire du rêve érotique met au jour les fantasmes du “regardeur”. L'univers surréaliste est peuplé de figures féminines diaphanes ou charnelles, amours fous inaccessibles[195] (...) » Le cauchemar : « les artistes engendrent des monstres effrayants, pieuvres maléfiques, sphinges énigmatiques, serpents hybrides[196] » Et enfin, l’hallucination : « le rêve éveillé, cher aux surréalistes dans leurs activités exploratoires de l'inconscient, irrigue toutes formes d'expérimentations ».

Dans cette perspective, les cinq iconographies relevées par Poullain s’appliquent aisément à l’œuvre plastique de Lynch. Nocturnes : la dominante de noir profond, lunes en croissant, phares et intérieurs crépusculaires de ses gravures et peintures ouvrent la « traversée vers la réalité intérieure ». Rêve : titres inscrits dans le ciel, ombres déconnectées, reliefs réduits à des lignes — qui agencent, à la manière de Tanguy, des « étendues désertes de la pensée ». Fantasme : corps féminins diaphanes ou charnels, silhouettes trouées, fragments attrayants/répulsifs mettent en scène un désir qui vacille entre apparition et effacement. Cauchemar : bestiaire et hybrides (insectes, chiens démesurés ou minuscules, formes monstrueuses), disproportions et têtes manquantes composent un théâtre d’angoisses primaires. Hallucination, enfin : l’« éveil onirique » se traduit par des glissements de niveau (intérieur baigné d’un soleil impossible, « esprit » quittant un corps, lettres qui traversent le paysage), c’est-à-dire par des violations calmes des lois physiques. Le bois gravé exacerbe ces cinq registres : veines et striures comme nuit, réserves blanches comme apparitions, coups de gouge comme saccades perceptives — autant d’outils qui, en « pilote automatique », laissent remonter l’inconscient et articulent la logique lynchéenne à l’héritage surréaliste.

Cependant, il nous semble que, comme l’explique Francesca Vagnoni et Paolo Scopelliti :

> Bien que prouvant la dualité de l'homme, la singularité du rêve peut entretenir l'illusion d'une identité. Dès la composition des Champs magnétiques (1919), le recours à une écriture plurielle en sauvegarda l'automatisme ; quant à leurs rêves, les surréalistes en firent un dossier onirique collectif, dont leurs revues réunirent les récits. D'après nous, ceux-ci témoignent de l'existence d'une sorte de psychanalyse de groupe, à laquelle les surréalistes s'adonnèrent dès 1922, soit bien avant les découvertes de Wilfred Bion (1961)[197].

---

[194] *Ibid*., pp. 20-21.
[195] *Ibid*., pp. 20-21.
[196] *Ibid.*, pp. 20-21.
[197] Francesca Vagnoni et Paolo Scopelliti dans *Surréalisme*, cat. exp. (Centre Pompidou, Paris, 4 septembre 2024-13 janvier 2025), sous la dir. de Didier Ottinger et Marie Sarré, 2024, p. 26.

Bien que ceux-ci tentèrent de donner un caractère moins « identitaire » aux représentations du rêve qu'ils produisaient par la « psychanalyse de groupe. » Selon nous, les surréalistes représentaient *leurs* nocturnes, l*eurs f*antasmes, *leurs* rêves, *leurs* cauchemars, *leurs* hallucinations — ou bien, comme pratiquant la « psychanalyse de groupe », celles et ceux de leurs pairs. Comme en témoigne le titre même de l'œuvre de Dali, *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil* : il s'agit du rêve de sa compagne, Gala, elle-même représentée comme figure endormie. Comme Picasso représente ses propres fantasmes d'homme blanc emprunt de la misogynie de son époque. Ce que tente de faire les surréalistes est, dans une certaine mesure, de « matérialiser » le rêve. Ce n'est pas le cas de Lynch, l'artiste emploie le rêve, comme « logique » pour donner à voir une « idée » au sens large. Le titre de la gravure étudiée en est l'illustration, ce n'est pas Lynch qui rêve, c'est Lynch qui raconte le rêve d'un protagoniste qu'il a inventé.

En ce sens, la logique du rêve chez Lynch s'éloigne de la logique surréaliste, la tentative de matérialisation surréaliste du rêve se rapproche de la « coprésence » d'éléments rêvés qui ne prennent donc pas un sens narratif, mais plutôt un sens « subliminal », lorsque Freud théorise le rêve comme « rébus visuel », c'est pour mieux le différencier de l'image picturale. Comme l'explique Georges Didi-Huberman, le citant abondamment :

La métaphore du rébus vint sous sa plume pour dégager d'emblée la compréhension du rêve de tout préjugé figuratif — texte célèbre :

Supposons que l'on regarde un rébus (Bilderrätsel, « énigme en images ») : on y voit une maison, un canot posé sur son toit, une lettre isolée, puis un personnage sans tête qui court, etc. Pris comme images, l'ensemble paraît absurde : un canot n'a rien à faire sur un toit, une personne sans tête ne peut pas courir ; de plus, la figure est plus grande que la maison et, si l'on admet qu'il s'agit d'un paysage, des lettres n'y ont pas leur place. On ne jugera correctement le rébus qu'en remplaçant chaque image par une syllabe ou un mot qui, pour une raison quelconque, peut être représenté par cette image (durch das Bild darstellbar ist – et non pas vorstellbar ist). Ainsi réunis, les mots cessent d'être dénués de sens et peuvent former « quelque belle et profonde parole ». Le rêve est un rébus, et « nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter comme un dessin (als zeichnerische Komposition) ».

Voilà pourquoi l'analyse freudienne des « moyens de présentation » ou de « figuration » du rêve (Darstellungsmittel des Traums) va se déployer comme un travail théorique d'ouverture de la logique autant que d'ouverture de l'image. C'est, en effet, sous l'angle de l'« inaptitude à représenter les relations logiques » que la figuration du rêve est d'emblée mise en jeu. Mais, là encore, la négativité

qui émerge de cette constatation n'a rien à faire avec l'idée d'une pure et simple privation. La négativité devient travail— le travail de la « présentation », le travail de la Darstellung. Incapable de représenter — de signifier, de rendre visibles et lisibles comme tels — les rapports temporels, le travail du rêve se contentera donc de présenter ensemble, visuellement, des éléments qu'un discours représentatif (ou une représentation discursive) auraient normalement différenciés ou inférés les uns des autres. La relation causale disparaîtra devant la coprésence.[198]

Or, chez Lynch, ce n'est pas le cas, jamais la relation causale ne disparaît devant la coprésence, la narration a beau être fragmentaire dans son cinéma, ou obéissant à une « logique du rêve » dans son œuvre plastique. Elle n'est jamais une juxtaposition d'éléments se voulant « inconsciente », elle n'est pas — comme chez les surréalistes — « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[199] » L'écriture automatique, les dossiers de rêve et les sommeils ne sont pas des ornements thématiques, mais des techniques visant à réduire au minimum la censure et la mise en forme secondaire. En ce sens, la fin télétique du surréalisme, est généralement d'obtenir des visions aussi inconscientes que possible, là où, chez Lynch, la logique du rêve devient une poétique au service de la fiction. Il est plus question de fiction que de rêve, une fiction ne peut jamais être la réalité, elle fait éprouver un certain vrai d'expérience. Une éprouvée du sensible par son langage. Une narration linéaire, une œuvre mimétique, une photographie — malgré leur volonté de « réalisme » — ne s'approchent pas plus de la transposition d'une expérience sensible que le ferait une narration fragmentée ou une œuvre abstraite. Pour Lynch, créer une œuvre, c'est parler son langage.

> De toute façon, pour lui, il est impossible de transmettre à un tiers l'émotion procurée par un rêve. Seul le cinéma est à même de le faire : « C'est justement là que réside le pouvoir du cinéma. Et même là, on n'y arrive pas toujours, parce que le rêveur a cru à mille pour cent. Le rêve n'a eu lieu que pour lui. Pour lui, c'est unique et complètement personnel. Mais avec des sons, des situations et du temps, on peut vraiment s'approcher du même résultat pour le spectateur du film ». Charge à ce dernier d'accepter de rêver à son tour le songe mis en scène par le cinéaste[200].

[198] Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image*, Paris, ed. de Minuit, 1990, p. 179.
[199] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1985, p. 36.
[200] Dionen Clauteaux dans « David Lynch le feu intérieur », *La Septième Obsession*, hors série n°21, 2025, p. 43.

Précisons que nous désapprouvons l'autrice considérant que « seul le cinéma peut le faire » eu égard au caractère tentaculaire et protéiforme de l'œuvre de Lynch, lorsqu'il grave *It Was Only a Dream he Had Recently*, il s'agit bien d'une tentative de créer une fiction-rêve. Il faut aussi noter que Lynch, lui-même, expliquait qu'il était très rare pour lui de reprendre des idées qui apparurent dans ses rêves. Cela ne lui est arrivé, d'après lui, qu'une seule fois, pour Blue Velvet. Il s'agit pour lui « d'attraper des idées » et de les traduire, dans des fictions reçues comme des « rêves » au sens très lynchéen du terme. L'origine de *Blue Velvet* tient à des images et à la chanson *Blue Velvet* (Bobby Vinton) et au motif de l'oreille, pas à un rêve consigné.[201] Ce que nous appelons « rêve » est la tentative de l'artiste, à travers le langage propre au medium qu'il emploie, de capter le sensible.

Notons en dernier lieu que Lynch peut être rapproché des théories surréalistes par l'idée que le rêve en tant que logique, débloque la créativité. C'est Rosalind Krauss qui rapporte les propos de Breton à propos d'un masque qui permet à Giacometti de trouver la solution pour terminer une sculpture ; ce masque est comparé au rêve.

> « Le but de l'intervention du masque », écrivait Breton, « semblait être d'aider Giacometti à surmonter son indécision à cet égard. Il convient de noter qu'ici la trouvaille de l'objet remplit exactement la même fonction que le rêve : elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il croyait insurmontable a été levé.[202] »

La logique du rêve « libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il croyait insurmontable a été levé. » Cette levée d'inhibition, chez Lynch, lui permet de créer des histoires les plus proches de ses visions. Il produit des histoires qui font rêver : ce ne sont pas des rêves matérialisés, mais des dispositifs narratifs et plastiques qui sollicitent l'état onirique du spectateur.

Revenons à Didi-Huberman et Freud :

---

[201] *Lynch on Lynch*, *op. cit.*, p. 135.

[202] *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.,* p. 45 : « The purpose of the mask's intervention," wrote Breton, "seemed to be to help Giacometti overcome his indecision in this regard. We should note that here the finding of the object strictly serves the same function as that of a dream, in that it frees the individual from paralyzing emotional scruples, comforts him, and makes him understand that the obstacle he thought was insurmountable has been cleared. » Trad officielle

> Vingt-cinq pages après avoir suscité, contre la métaphore du disegno, celle du rébus, il revient étrangement au même paradigme des arts plastiques. Mais pour quoi faire ? Pour élaborer une homologie des représentations? Pour creuser une différence sans appel ? Rien de tout cela. Freud n'avance le paradigme pictural que pour transiter, paradoxalement, d'une déchirure à une défiguration. C'est en effet sous l'angle de la faille, du défaut — le « défaut d'expression » logique (diese Ausdrucksfähigkeit abgeht) -, que les arts plastiques seront convoqués ici en relation avec la figurabilité du rêve ; et il n'est pas indifférent de trouver sous la plume de Freud l'indication lapidaire, mais si juste, que le « défaut d'expression » dans les arts plastiques « est dû à la nature de la matière utilisée (in dem Material) », de même que « ce défaut d'expression est lié à la nature de la matière psychique (am psychischen Material) dont le rêve dispose » Et le célèbre passage qui suit, évoquant le procédé médiéval des phylactères placés devant la bouche des personnages peints, n'intervient là que pour souligner le paradigme défaillant des arts visuels, ce discours ou ces paroles (die Rede) que le peintre — se permet-il d'imaginer — « désespérait de faire comprendre.[203] »

Ainsi, le rêve est proprement infigurable. Si le rêve est un rébus, c'est que la matière psychique dont il dispose, comme la matière plastique des arts visuels, est déficiente pour figurer les rapports logiques ; d'où, chez les peintres médiévaux, le recours aux phylactères quand l'artiste « désespère de faire comprendre » autrement. Les bois gravés de Lynch n'évitent pas cette défaillance : en y intégrant des mots au sein d'images, ils la thématisent et la retournent en puissance de rébus. Le texte n'y « explique » pas l'image ; il oriente l'énigme et déclenche chez le regardeur un travail psychique (condensation, déplacement) proche de celui du rêve — sans prétendre remplacer la matière psychique par la matière plastique.

Comme l'explique Éric Dufour — se fondant sur des propos de Bergson — à propos d'une scène absolument déterminante de *Twin Peaks Fire Walk With Me*. À l'aéroport de Portland, Gordon Cole présente à Chet Desmond et Sam Stanley « Lil », une femme en robe rouge qui exécute une danse muette : c'est un *briefing* codé. Plus tard, en voiture, Desmond déchiffre tout : conflits avec le shérif et son adjoint, dissimulation et hostilité, beaucoup de « legwork (travail de terrain) », situation dangereuse, indice de drogue, oncle du shérif en prison ; la rose bleue reste inexpliquée. Cette scène installe d'emblée l'idée d'un langage de signes, en même temps logique et énigmatique, qui prépare la « logique de rêve » du film :

> Voilà qui a toutes les apparences d'un raisonnement logique, mais il manque un maillon dans l'ordre des raisons, un saut mystérieux est accompli, parce qu'on ne voit pas ce

[203] *Devant l'Image*, *op. cit.*, pp. 184-185 .

> qui mène du constat initial rigoureux (l'art d'observer une image) aux conclusions et interprétations qu'assène Desmond avec un air assuré (...) Voilà ce que Bergson nomme « l'absurdité comique'», dans laquelle l'irrationalité la plus folle prend l'apparence du raisonnement le plus rigoureux, comme lorsqu'on rêve.
> Mieux, c'est comme si on glissait insensiblement dans une logique du rêve, « mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière ». C'est ce qu'il nomme la « logique de l'imagination », qui ici s'oppose à la logique de la raison en « soulevant la croûte de jugements bien tassés et d'idées solidement assises.[204] »

Lynch créer des histoires non au sens d'une narration linéaire et équivoque, mais qui tordent la logique discursive pour activer une logique de l'imagination qui fait rêver le spectateur.

Des histoires pour rêver

Petra Gilroy — à travers des citations de l'artiste — nous informe que dans les peintures de Lynch, constat tout à fait applicable à ses gravures :

> La narration est ce qui anime David Lynch. C'est manifestement ce qui l'a poussé à dépasser les limites de la peinture par le cinéma et à déployer le potentiel narratif de ce médium. Mais il revient à la peinture et lui demeure fidèlement attaché — parce qu'il parvient, peut-on supposer, à conférer à l'image statique une dimension de mouvement, à amorcer des séquences narratives dans la suspension du temps — sinon dans l'image elle-même, du moins dans l'esprit du spectateur. « Votre esprit peut s'y aventurer et rêver. » Des titres mystérieux y contribuent [...] « *The Riddle of the Mountain Dream* (L'énigme du rêve de montagne), ou encore des titres à portée philosophique tels que *The Duality of Nature* (La dualité de la nature), *A Figure Witnessing the Orchestration of Time* (Une figure assistant à l'orchestration du temps), et d'autres directement liés à l'intrigue : *Boy Lights Fire* (Un garçon allume un feu), *This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago* (Cet homme a été abattu il y a 0,9502 seconde), *Pete Goes to His Girlfriend's House* (Pete va chez sa petite amie). Certaines peintures se présentent comme une « série » de nouvelles, avec Bob pour protagoniste. [...] « Avec ces peintures, ce qui m'intéresse vraiment, c'est une histoire — pas une longue. Mais les peintures ont une histoire. Il y a des choses à regarder et, avec un peu de chance, vous

[204] *David Lynch. Matière, temps et image*, op. cit., pp. 55-56.

repartirez avec une pensée ou un rêve. » Pour renforcer l'élan narratif, Lynch utilise aussi le langage comme médium, inscrivant des mots dans l'image et jetant nonchalamment ses lettres maladroites sur toute la surface du tableau. « Les mots dans les peintures sont parfois importants pour vous faire commencer à penser à ce qui s'y passe d'autre. Et très souvent, les mots m'enthousiasment en tant que formes, et quelque chose finit par en germer. » [...] « Les images et le texte de Lynch entrent sans cesse en résonance de manières inhabituelles, pour créer de nouveaux sens pour le spectateur.[205] »

À l'aune de ces constatations, tentons de relire *Two Women lift Fish by Tree*. [**fig. 3**] La phrase manuscrite — « ~~2x~~Women Lift Fish by tree » — joue d'abord comme une légende descriptive : elle nomme exactement ce que l'on voit et paraît, de ce fait, refermer les possibles narratifs. L'image serait « déjà expliquée ». Mais, une biffure : le « ~~x~~ » qui fait hésiter entre une multiplication et une rature fissure cette clôture. Cette petite faute apparente introduit une dimension externe à l'image : nous devinons une correction, un lapsus, une hésitation de l'énonciateur. L'inscription ne décrit plus seulement ; elle raconte qu'il s'est passé quelque chose hors champ (dans la main qui écrit, dans la pensée qui change). Elle ouvre le rêve vers un autre « pourquoi » : pourquoi ce « ~~x~~ » ? Était-ce « 2 women (deux femmes) », « two times women (deux fois deux femmes) », « two women times fish (deux femmes multiplié par poisson) » ? La syntaxe bancale de « by tree (pouvant se traduire comme « à côté de l'arbre » ou, de manière étrange, mais possible avec l'artiste, « par l'arbre ») ajoute une étrangeté grammaticale qui déverrouille le littéral.

À partir de cette fêlure textuelle, l'esprit se met à enchaîner des séquences, ce « mouvement » que Lynch cherche à insuffler à l'image statique. Pourquoi ces femmes

---

[205] Petra Giloy-Hirtz dans *Someone is in My House*, *cat. cit.*, pp. 26-27 : Painting is a place, and things happen there that can't happen anyplace else. Remember that dream you had twenty years ago? You can only remember a fragment of that dream, but in the painting sphere you can latch onto that fragment and breathe life into it and expand it and then there it is. There's that dream you had. You can look at it now. ([…] Storytelling is what drives David Lynch. It is manifestly what prompted him to exceed the limitations of painting through film and to unfold the narrative potential in the cinematic medium. But he returns to painting and remains devotedly faithful to it-because he succeeds, one can surmise, in imparting to the static image a dimension of movement, to initiate narrative sequences in the suspension of time—if not in the image itself, then in the mind of the spectator. "Your mind can travel in there and dream." Mysterious titles help here, […] The Riddle of the Mountain Dream, or philosophically charged ones such as The Duality of Nature, A Figure Witnessing the Orchestration of Time, and others directly related to the plot: Boy Lights Fire, This Man Was Shot 0.9502 Seconds Ago, Pete Goes to His Girlfriend's House. Some paintings appear like a "series" of short stories, with Bob as the protagonist […]. "With these paintings, I'm really interested in a story-not a long one. But the paintings have a story. There are things to look at, and hopefully you go out on a thought or a dream." To reinforce the narrative momentum, Lynch also uses the medium of language, writing words into the picture, casually throwing his gawky letters over the entire picture surface. "The words in the paintings are sometimes important to make you start thinking about what else is going on in there. And a lot of times, the words excite me as shapes, and something'll grow out of that." […] Lynch's images and text are always vibrating against each other in unusual ways to create new meanings for the viewer. TRAD OFFICIELLE

soulèvent-elles un poisson ? Est-ce un rituel, un jeu, un sauvetage ? Le poisson vole-t-il, est-il totem, trophée, présage ? Pourquoi « près de l'arbre » et pas ailleurs ? L'arbre est-il témoin, complice, personnage ? Que s'est-il passé juste avant — qui a pêché, qui a crié — et que va-t-il se passer après ? Poser, offrir, fuir ? Sont-elles « 2× » (deux fois) la même, des doubles, des sœurs, des échos ? Ces questions déplacent la scène de l'image vers l'esprit du spectateur, où se tissent causes, effets et hors-champs. Le texte, comme souvent chez Lynch, « résonne » avec l'image au lieu de l'illustrer ; ses lettres maladroites (et la biffure) fonctionnent comme des formes qui enclenchent la pensée.

Ensuite, Petra Giloy-Hirtz évoque l'idée d'une sérialisation des peintures de Lynch (« certaines peintures se présentent comme une "série" de nouvelles, avec Bob pour protagoniste »). Cette intuition peut être élargie : chez Lynch, s'esquisse une sérialisation diégétique transmédiale. La figure du visage dépersonnalisé — voire fissuré — se décline d'un support à l'autre comme un « personnage-idée » qui migre, se transforme et engendre du récit. Ce personnage-idée pourrait, en 2017 (Twin Peaks: The Return), prendre l'une des formes attribuées à Judy.

La gravure sur bois *#1* (2013) [**fig. 4**] institue un prototype : cadre noir partiel, annotation « #1 », neutralisation des traits. La tache noire en région frontale évoque aussi bien la prise de vue policière, la planche anatomique que la vignette de pellicule : tout semble classer, archiver. Mais l'indexation (« 1 ») appelle une suite (où sont « 2 », « 3 » ?) : la série ne se poursuivra pas dans le même médium. La matière griffée (réseau d'incisions) fait vibrer la surface comme un champ électrique ou un bruit neuronal : déjà, l'image démarre un dedans-tête. Questions ouvertes : d'où vient la tache — blessure, œil intérieur, trou vers un autre plan ? qui numérote, qui observe ? L'archive devient moteur narratif.

Dans les *Small Stories* (2014) [**fig. 5]**, le même buste sans traits reçoit des altérations localisées : pluie de trous, bouche déplacée, demi-profil scindé par l'aplat noir et un point de lumière. Nous passons du prototype à une famille d'états : essais, tests, expériences ; la diégèse bricole littéralement un être. Suppression des yeux, errance de la bouche, fente séparant lumière et obscurité rejouent le visage comme interface — masque-portail plutôt qu'identité stable. Ici, l'image ne « représente » pas un rêve ; elle provoque un état onirique par indétermination : mannequin, corps humain, réceptacle ? d'où vient la lumière ? qui parle quand la bouche n'est plus à sa place ?

En 2017, l'expérience s'anime dans *Twin Peaks: The Return* [**fig. 6**]. Dans une grande boîte de verre, la silhouette spectrale réapparaît *in situ*, soumise à un dispositif d'observation : cube transparent filmé en continu, surveillé par un étudiant payé pour « regarder », financé par un milliardaire anonyme. Fonction apparente : capter des manifestations venues d'un autre plan. À l'instant d'une absence, une entité indistincte surgit, traverse le verre et tue les deux spectateurs. Narrativement, la boîte vaut portail/piège (retour de Cooper) et métaphore du cinéma : cadre, caméras, spectateurs hypnotisés, image qui déborde l'écran. La figure fait écho à Judy telle qu'entrevue dans l'épisode 8 (naissance du mal) : un humanoïde féminin générateur. Le cadre n'est plus graphique : il devient machine. Ce basculement matérialise le passage de la gravure (surface plane) et du photomontage (surface recomposée) à la scène (surface habitée). Le récit s'écrit par la relation image-appareil : qui regarde qui ? qui convoque l'apparition ? quelle logique cause-effet relie spectateur et chose cadrée ? La série gagne une diégèse explicite : de l'état à l'événement.

Toujours dans The Return, Sarah Palmer « ouvre » littéralement son visage : un aplat noir apparaît, sur lequel se pose un instant une bouche monstrueuse — écho direct aux visages des *Small Stories*. Le motif culmine : ouvrir le visage.

Ainsi, la gravure *#1* établit le prototype (tache frontale, traits neutralisés, indexation) ; les Small Stories en proposent la série d'états (trous, bouches déplacées, coupe lumière/obscurité) ; *The Return* met en scène ce prototype sous forme d'apparitions (boîte, passé) et de visages-portails. Nous pouvons alors considérer que ces trois œuvres convergent vers une même entité — Judy — déjà en germe dans la gravure de 2013. C'est ici que nous pouvons mobiliser la figura au sens d'Auerbach.

> La prophétie figurative [figura] contient l'interprétation d'un événement intra-mondain par un autre ; le premier est le signe annonciateur du second, qui l'accomplit. Sans doute l'un et l'autre restent-ils des faits intra-historiques ; mais tous deux, dans cette perspective, ont cependant quelque chose de transitoire et d'incomplet; chacun renvoie à l'autre, et tous deux renvoient à une chose future, qui n'est encore qu'attendue et qui seule réalisera leur vérité pleine, réelle et définitive.[206]

Transposée au plan intra-diégétique, Judy apparaît comme cette prophétie figurative : négation, manque, mystère. La « vérité » qui s'en dégage ne serait pas l'identité ultime du monstre, mais la prise de conscience du regardeur : la bascule vers la lumière.

[206] Érich Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne* (1ère éd. 1938), Paris, Macula, 2017, p. 70.

L’image lynchéenne ne « représente » pas le rêve : elle fabrique les conditions pour que le rêve prenne, chez le spectateur, la forme d’une histoire. D’où la question : pourquoi Lynch met-il un point d’orgue à fabriquer des histoires mystérieuses, à travers une pluralité de médiums, pour faire rêver ? Parce que rêver face à l’image engage une intériorisation : si Lynch orchestre le mystère, c’est bien dans le for intérieur du spectateur que l’histoire se noue.

Il faut rêver, il faut méditer

« “Il faut rêver” » J'écris ces mots, et tout à coup, j'ai peur. » Écrit Lénine dans *Que Faire ?* Il est à ce moment-là face à des camarades qui tendent à considérer que le marxiste, s’il veut réussir sa tâche, ne doit pas se laisser rêver. Alors :

> La seule pensée de ces questions menaçantes me donne le frisson, et je ne pense qu'à une chose : où me cacher. Essayons de nous retrancher derrière Pissarev.
> « Il y a désaccord et désaccord » écrivait Pissarev au sujet du désaccord entre le rêve et la réalité. « Mon rêve peut dépasser le cours naturel des événements, ou bien, il peut donner un coup de barre dans une direction où le cours naturel des événements ne peut jamais conduire. Dans le premier cas, le rêve ne fait aucun tort ; il peut même soutenir et renforcer l'énergie du travailleur… Rien, dans de tels rêves, ne peut pervertir ou paralyser la force de travail. Bien au contraire. Si l'homme était complètement dépourvu de la faculté de rêver
> ainsi, s'il ne pouvait de temps à autre devancer le présent et contempler en imagination le tableau entièrement achevé de l'œuvre qui s'ébauche entre ses mains, je ne saurais décidément me représenter quel mobile pousserait l'homme à entreprendre et à mener à bien de vastes et fatigants travaux dans l'art, la science et la vie pratique… Le désaccord entre le rêve et la réalité n'a rien de nocif, si toutefois l'homme qui rêve croit sérieusement à son rêve, s'il observe attentivement la vie, compare ses observations à ses châteaux en Espagne et, d'une façon générale, travaille consciencieusement à la réalisation de sa fantaisie. Lorsqu'il y a contact entre le rêve et la vie, tout est pour le mieux. » Des rêves de cette sorte, il y en a malheureusement trop peu dans notre mouvement[207].

[207] Lénine, *Que Faire*, Paris, Seuil, 1966, pp. 228-229.

« Il faut rêver », voilà une formule lynchéenne, mais pour véritablement comprendre ce qu'est le rêve chez Lynch, il convient de faire état des croyances religieuses de l'artiste.

La méditation transcendantale relève de l'enseignement d'un gourou indien, le yogi Maharishi, qui promeut en Occident une méthode de méditation présentée comme révolutionnaire : deux périodes quotidiennes de vingt minutes, l'une le matin, l'autre le soir. Le pratiquant se concentre sur un mantra appelé à se muer en vibration intérieure et à l'acheminer vers le champ unifié. Cette doctrine postule donc l'existence — indémontrable — d'un tel champ, que Lynch décrit comme une réalité fondamentale de la physique quantique, un « océan de conscience pure et vibrante [208] » présent en chacun. Ce champ serait la source de toute matière et de toute pensée ; nous lui attribuons des propriétés telles que la félicité, l'intelligence, la créativité, l'amour universel, l'énergie et la paix. Y accéder reviendrait à toucher cette conscience pure : la créativité serait favorisée, le stress diminué et le bien-être accru, jusqu'à un état proche de l'extase. Lynch raconte s'être entièrement défait de sa colère et de sa frustration en commençant la pratique, au point de se dire devenu un homme nouveau. En 2005, il crée une Fondation David Lynch pour une éducation fondée sur la conscience et pour la paix mondiale, destinée à financer l'apprentissage de la méditation transcendantale dans les écoles. L'artiste se déclare convaincu que la diffusion de cette pratique pourrait, littéralement, apporter la paix au monde : « Nous sommes comme des ampoules. Si la félicité commence à croître en vous, c'est comme une lumière ; elle affecte l'environnement.[209] ». Il importe toutefois de rappeler que la méditation transcendantale constitue un détournement New Age de l'hindouisme ; que l'invocation de la physique quantique censée en justifier la supériorité et l'efficacité ne repose sur aucun fondement scientifique solide ; et que l'initiation — essentiellement la remise d'un mantra personnel à répéter — se chiffre en milliers d'euros : nous avons affaire à une pratique à caractère sectaire. Il n'en demeure pas moins que Lynch paraissait absolument convaincu par son gourou et, plus encore, par l'horizon de croyances hindouistes qui en découle.

> Le temps est immense. Je ne sais pas si vous avez déjà entendu parler du Kali Yuga ? Dans la religion hindoue, il y a différents âges : l'âge d'or, l'âge d'argent, l'âge de bronze, l'âge de fer. Nous sommes dans l'âge de fer. C'est le plus court des âges, il dure 432 000 ans et c'est un âge sombre. Tous ceux qui vivent aujourd'hui sont nés à cet âge et méritent d'y

[208] David Lynch, chaîne youtube de *Rodrigo Notari* (en ligne), 2015, url : https://www.youtube.com/watch?v=Em3XplqnoF4&t=1s [consulté le 15/05/2025].
[209] David Lynch, « David Lynch explains Transcendental Meditation », *Youtube* (en ligne) posté par Rodrigo Notari, url : https://www.youtube.com/watch?v=Em3XplqnoF4 [consulté le 19/08/2025].

être. Mais cela donne à chacun l'énergie pour trouver l'illumination et sortir des problèmes et accomplir son potentiel. C'est pour cela que je parle de méditation transcendantale et de l'apport de Maharishi. Cette technique donne à chaque être humain la possibilité de se transcender, chaque jour, et de déployer le potentiel de l'être humain qui est l'illumination. En même temps, cela ouvre à l'intérieur de chacun un champ de paix infini, et d'amour, de créativité, d'intelligence, de bonheur, de puissance, d'énergie. Tout cela peut être mis en lumière par des groupes générateurs de paix. Et quand c'est suffisamment éclairé, cela affecte la conscience collective.[210]

« Faire rêver » le regardeur, pour Lynch, est uniquement le début de l'introspection, il doit regarder plus profondément à l'intérieur de lui-même pour déceler la potentialité de bonheur infini qui est en lui.

«Nous sommes comme l'araignée. Nous tissons notre vie puis nous nous déplaçons sur la toile. Nous sommes comme le rêveur qui rêve et vit ensuite dans le rêve. Ceci est vrai pour l'univers entier.»

Lynch reprend souvent cette citation des Upanishad — textes à la base de la religion hindoue — dans ses ouvrages ou lors de conférences, notamment en introduction de projections d'*Inland Empire*.[...] Il s'agit d'éplucher l'oignon de nos illusions, les pelures successives qui nous enferment dans une vision erronée de nous-mêmes, souvent représentées dans ses films par les rideaux d'un théâtre de l'esprit. Une expérience proche de celle qu'il vit dans sa pratique de la méditation : « J''imagine une pièce blanche circulaire dont les murs blancs sont recouverts de rideaux jaunes, rouges et bleus. Les rideaux sont les trois états de la conscience : la veille, le sommeil et le rêve. Mais dans l'intervalle entre les différents rideaux, on peut entrevoir le blanc de l'absolu — la conscience pure, synonyme de bonheur. » Tel est l'espace du rêve authentique où il se sent profondément lui-même. [...] La caméra est l'instrument d'une recherche intérieure, permettant de voir cet invisible depuis toujours masqué par nos angoisses. « Nous ne vivons pas l'ultime réalité » explique-t-il. « Le "réel" reste caché durant toute la vie, nous ne le voyons pas. Nous le confondons avec toutes ces autres choses. La peur est fondée sur le fait que nous ne voyons pas l'ensemble ; si on pouvait arriver à voir le tout, la peur disparaîtrait. » Les yeux grands ouverts devant ses films, le dormeur doit se réveiller[211].

[210] David Lynch, Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « Mystery Man. Entretien avec David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, n°739, 2017, p. 10.
[211] Dionen Clauteaux dans « Lynch le feu intérieur », *art.cit.*, p. 43.

Pour illustrer ce dernier point, nous lirons deux gravures de Lynch, *The Ant Man* et *Mr Jim's Vision* comme se succédant pour former un récit. C'est déjà ce que faisait Jean-Charles Vergne à propos de deux lithographies de l'artiste.

> Même support pour deux lithographies qui, placées côte à côte, engagent l'idée d'un mouvement, comme le feraient les photogrammes d'une pellicule cinématographique. Sur *Girl Dancing*, une femme danse, les bras levés, le corps comme parcouru d'un crépitement d'énergie qui déjà semble vouloir la pulvériser. Sur *Fire on Stage*, elle est devenue flamme, émanation, combustion magique, brèche.[212]

Vergne s'approche dans son développement de ce que pourrait être une « cinématogravure » ; Olivier Deprez définit le terme ainsi : « la mise en mouvement sur l'écran de la gravure sur bois.[213] » Nous pouvons alors lire ces deux gravures par ce qui parait être un espace commun comme « storyboard » ou « photogrammes ».

Placées en vis-à-vis, *The Ant Man* [**fig. 7**] puis *Mr. Jim's Vision* [**fig. 8]** décrivent, par la seule organisation des valeurs et des lignes, un passage du dehors rongeant à une perception concentrée. De part et d'autre, même format carré, même taille d'épargne (fond sombre, incision claire) et même encadrement filaire qui ferme l'image. La silhouette allongée revient à l'identique : corps raide et flottant, pieds joints, bras le long du buste, la tête servant de foyer : auréolée de stries dans la première, émettant un faisceau dans la seconde. Dans les deux cas, le texte est intégré au champ : lettres dispersées qui épellent : « The Ant Man (l'homme fourmi) » d'un côté, intitulé continu Mr. Jim's Vision (la vision de monsieur Jim) de l'autre ; l'inscription fait corps avec l'image et oriente la lecture sans l'extraire du plan. Les incisions énergétiques se répondent : crépitement radial autour du personnage dans *The Ant Man*, filaments alignés en rayon dans *Mr. Jim's Vision* ; à l'essaimage répond la focalisation. La position du corps est comparable (léger déport à gauche laissant à droite l'aire de l'événement : boucle/toile et insecte dans la première, espace clair saisi par le faisceau dans la seconde). Enfin, la bande basse tient le rôle de seuil dans les deux images : plinthe colonisée par les fourmis d'un côté, réserve claire qui installe un horizon de l'autre. Par ce réseau d'échos — format, cadrage, figure, rayonnements,

[212] Jean-Charles Vergne dans *Man Walking From Dream*, *cat. cit.*, p. 79.
[213] Olivier Deprez, « Après la mort, après la vie. Le Testament du Docteur A », *Actuel de l'Estampe contemporaine*, n°8, 2016, p. 7.

inscription, seuil — les deux gravures se raboutent et conduisent le regard d'un même personnage pris dans le dehors, rongeant vers une vision resserrée et directrice.

Dans *The Ant Man*, le format carré est durci par un double cadre et des axes orthogonaux qui dessinent un angle de pièce ; au bas, une frise de fourmis colonise la plinthe, figure d'un monde livré aux forces répétitives. Au centre, un corps allongé, cerclé d'un halo de stries radiales, paraît travaillé par le crépitement de la taille ; la veine du bois affleure comme un bruit de fond matériel. Le lettrage dispersé fragmente la lecture et maintient l'énoncé au niveau d'unités élémentaires, tandis qu'un fil courbe rejoint, à droite, un petit cercle figuré : autant d'indices d'une réalité externe morcelée, au ras du sol. C'est-à-dire que « l'homme fourmi » est bien le rêveur qui doit se réveiller, bloqué dans « l'âge de fer » (Kali Yuga), il est perdu dans la propre toile qu'il a tissé. Cette toile pourrait littéralement être figurée : l'ovale fait cerclage, le fil tombant joue la radiale, et l'insecte suspendu là-bas — morphologiquement distinct des fourmis (abdomen globuleux, pattes rayonnantes) — s'apparente plutôt à une araignée. La matière (le bois, le monde, le corps) est soumise à une logique de l'insecte, de la répétition et de l'usure. C'est le régime d'une réalité externe qui s'agrippe et décompose.

Dans *Mr. Jim's Vision*, le protagoniste est éveillé. Même carré, mais le bas du champ devient une bande claire qui introduit un horizon. Le corps, désormais diagonal, n'est plus rongé : il condense l'énergie en un faisceau triangulaire jailli de la tête. Les incisions, filamenteuses, cessent de crépiter tout autour pour s'aligner en vecteur ; l'ombre portée redouble la forme, attestant une projection. Le texte, cette fois formulé, « Mr. Jim's Vision (la vision de monsieur Jim) », ne nomme pas un insecte ni un état matériel, mais un acte : la vision. Là où l'image précédente dispersait lettres et forces en essaimage, celle-ci unifie et dirige — de la vibration diffuse au rayon perçant.

The Ant Man met en scène le monde rongé : le sensible livré aux forces externes, aux automatismes insectuels. *Mr. Jim's Vision* en propose la transmutation en vision orientée. Plastiquement, la matière vibrante du bois devient le médium d'une unification : la vibration se ramasse et tranche le champ. Autrement dit, « il faut rêver » : laisser venir l'essaimage, l'inconscient, la perte d'évidence. Puis « il faut méditer » : organiser la vibration en lame de clairvoyance. Mr Jim a trouvé « l'énergie pour trouver l'illumination et sortir des problèmes et accomplir son potentiel » ; il est devenu un « groupe générateur de paix. » Pour l'artiste, si tous les hommes-fourmis pouvaient trouver en eux l'illumination et devenir des Mr. Jim, alors, le monde sera « suffisamment éclairé », la « conscience collective » sera « affectée » ;

nous vivrons « un champ de paix infini, et d'amour, de créativité, d'intelligence, de bonheur, de puissance, d'énergie. » L'âge d'or, le Satya Yuga.

Lynch concluait son autobiographie ainsi :

MAY EVERYONE BE HAPPY
MAY EVERYONE BE FREE OF DISEASE
MAY AUSPICIOUSNESS BE SEEN EVERYWHERE
MAY SUFFERING BELONG TO NO ONE
PEACE[214]

CONCLUSION

Rappelons, pour clore, l'hypothèse qui a guidé notre enquête : envisagée comme « médium à contraintes », la gravure sur bois produit chez David Lynch une poétique propre, où les opérations matérielles (incision, réserve, encrage, pression, transfert) n'illustrent pas un contenu préalable mais engendrent des formes du monde. Nous avons également posé que la procédure excède l'intention : la signification naît d'abord des gestes et des dispositifs (Arasse, Krauss), puis se cristallise dans le temps opératoire de l'imprimé tel que l'explicite Roberts. Nous avons tenu ensemble, tout au long du travail, une lecture matérialiste et une sémiologie d'inspiration foucaldienne : décrire des régimes de signes où texte et image se superposent, la lettre valant comme chose et rythme (Chion), plutôt que « décoder » un message.

Nous avons d'abord établi ce que fait le médium : en retraçant brièvement l'histoire et les contraintes de la xylogravure, nous avons dégagé trois logiques plastiques saillantes dans les bois lynchéens — cohabitation d'espaces-temps, intensification frénétique, spectralisation —, montré en quoi le « brut/brutal » relève d'un effet de procédé, et précisé la place d'une poétique de la lettre, où l'écrit cesse d'être légende pour devenir image. Le détour par d'autres techniques (lithographie, monotype, photogravure, collagraphie) a servi de contrepoint strictement technique pour isoler la part propre au bois. Dans ce cadre, nous

[214] Room to Dream, op. cit., p. 506 : QUE TOUS SOIENT HEUREUX
QUE TOUS SOIENT EXEMPTS DE MALADIE TRAD OFFICIELLE
QUE LE PROPICE SOIT VU PARTOUT
QUE PERSONNE NE CONNAISSE LA SOUFFRANCE
PAIX

avons également comparé les bois gravés de Lynch à des corpus de l'art brut, non pour rabattre l'un sur l'autre, mais pour montrer que, à une même « époque », des productions plastiques peuvent partager des logiques formelles (distorsion des corps, schématisation, densité de signes, lettre-matière) alors même que leurs conditions socio-économiques et institutionnelles divergent radicalement. Cette mise en regard a fait apparaître, d'une part, des proximités plastiques déjà relevées par la littérature (jusqu'aux liens posés avec Dubuffet) et, d'autre part, des écarts décisifs : isolement, marginalité et dispositifs thérapeutiques pour certains créateurs « bruts », contre formation, insertion et outillage d'atelier pour Lynch (Idem Paris). Autrement dit, les ressemblances de logique n'effacent pas l'hétérogénéité des situations de production ; elles en soulignent au contraire la portée transversale.

À partir de ces puissances opératoires, nous avons ensuite rassemblé ce que ces bois « font voir » : plutôt qu'une thématisation illustrée, une exégèse — au sens de Thiellement — d'un monde qui se donne sous la forme de symptômes, de flux de feu et d'électricité, d'absurdité et de violence, mais aussi d'un régime de rêve et de méditation. Ces motifs n'arrivent pas « sur » l'image ; ils adviennent « par » elle, comme effets d'une procédure qui organise le visible.

Les résultats confirment notre problématique initiale. L'analyse montre la centralité des opérations matérielles dans la production de sens et, plus spécifiquement, la fonction structurante de la lettre comme lettre-chose et lettre-rythme : la figure d'un Lynch « graveur en lettres » se trouve ainsi légitimée, sans rabattre l'image sur l'énoncé. La portée de cette méthode — attention aux gestes, aux dispositifs et à la temporalité opératoire — dépasse le cas Lynch : elle est transposable à d'autres corpus imprimés dès lors qu'il s'agit de relier fabrication et émergence du sens.

Nous n'ignorons pas les limites de l'étude : l'état lacunaire de la bibliographie dédiée aux bois gravés, l'étroitesse d'un corpus resserré sur 2011–2014, la médiation des reproductions et l'accès restreint aux matrices, états et tirages — autant de paramètres qui conditionnent des effets perceptifs ici discutés. Nous avons également veillé à contenir le risque de sur-transposition d'outils cinématographiques en maintenant l'axe strictement médial, depuis le bois et ses opérations.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Ouvrages de l'artiste

Ecris

LYNCH David, *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity: 10th Anniversary Edition*, New York, TarcherPerigee, 2016.

Reproductions

LYNCH David, *Digital Nudes*, Paris, éditions de la Fondation Cartier, 2021.

LYNCH David, *Nudes*, Paris, éditions de la Fondation Cartier, 2017.

LYNCH David, *Works on paper*, Paris, éditions de la Fondation Cartier, 2011.

LYNCH David, *Snowmen*, Paris, éditions de la Fondation Cartier, 2007.

LYNCH David, *Distorted Nudes*, Los Angeles, Absurda, 2004.

Entretiens avec l'artiste

Ouvrages

LYNCH David, RODLEY Chris, *Lynch on Lynch*, Londres, Faber & Faber, 2005.

LYNCH David, MCKENNA Christine et all., *Room to Dream : A life*, Édimbourg, Canongate Books, 2018.

Périodiques

« Mystery Man. Entretien avec David Lynch » dans *Cahiers du Cinéma*, n°739, 2017, pp. 8-18.

« Au fil des entretiens » dans « Hors-série n°2. David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023, pp. 18-39.

" David Lynch artiste total ", *Intramuros*, n°221, 2024, pp. 98-110.

Presse non spécialisée dans laquelle figure un entretien avec l'artiste (dossier AP LYNC, bibliothèque Kandinsky)

Madame Figaro, Supplément, n°21607, 24 janvier 2014.

Libération, 31 janvier 2014, p. 18.

Madame Figaro, 26 novembre 2011, p. 144.

« L'œil de Lynch » dans *Air France magazine*, n°127, mai 2007, pp. 95-96.

Madame Figaro, 3 mars 2007, pp. 148-149.

Documentaires télévisuels

LYNCH David, NGUYEN Jon, *David Lynch. The Art Life* (Téléfilm), Potemkine, 2017.

LYNCH David, CHION Michel, *The Air is on Fire. David Lynch expose à la fondation Cartier* (Téléfilm), Fondation Cartier, 2007.

LYNCH David, GIRARD Guy, *David Lynch, don't look at me* (Téléfilm), Le Sept ARTE, 1989.

LYNCH David, HARRIES Andy, *The Incredibly Strange Film Show: David Lynch* (Téléfilm), BBC Arena, 1987.

Ouvrage consulté par l'artiste

EGENES Thomas et REDDY Kumuda, *Eternal Stories from the Upanishads*, New Delhi, Smṛti Books, 2002.

HENRI Robert, *The Art Spirit* (1ère ed. 1924), Innovative Books, Denver, 2020.

Sources secondaires

Sources traitant directement de l'art plastique de l'artiste

Articles et périodiques

BOURDAREAU Pierre, « Blue cube et golden cube : David Lynch et le design d'(hyper)espace », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 205-216.

CHATEAU Jérémy, « Le site davidlynch.com. Le statut de l'artiste à l'ère d'internet », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 138-150.

CRIVELLA Giuseppe, «Vers le simulacre transcendental. Hétéromorphies du corps dans Distorted Nudes», *Ligeia*, 2018, n°165-168, pp. 217-232.

JOUSSE Thiery (dir.), « Hors série n°2. David Lynch », *Cahiers du Cinéma*, hors série n°2, 2023.

SOULADIÉ Vincent, « Lynch en vitrine : fiction hypnose et attraction », *Ligeia*, n° 165-168, 2018, pp. 195-204.

WÜRTZ Siegfried, « Stupidité, vulgarité et absurdité de la production dessinée de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, pp. 89-98.

Catalogues

David Lynch. The air is on fire, cat. expo., sous la dir. de Hervé Chandès (Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 3 mars-27 mai 2007), Paris, ed. Xavier Barral, 2007.

David Lynch Lithos, cat. expo., sous la dir. de Patrice Fores (Gravelines, Musée de l'estampe et du dessin, 27 juin-17 oct. 2010), Berlin, Hatje Cantz, 2010.

David Lynch. Dark Splendor, cat. expo., sous la dir. de Werner Spies (Brühl, Max Ernst Museum, 22 novembre 2009-21 mars 2010), Berlin, Hatje Cant, 2010.

Man Walking from Dream, cat. expo., sous la dir. de Pierre Zaoui et J. Charles Vergnes (Clermont Ferrand, Frac Auvergne, 28 janvier 2012-20 mai 2012), Saint-Just-La-Pendue, Chirat, 2012.

David Lynch. The Unified Field, cat. expo., sous la dir. de Robert Cozzolino (Pennsylvanie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 13 Septembre 2014-11 Janvier 2015), Pennsylvanie, Univ of California Press, 2014.

Someone is in my House, cat. expo., sous la dir. de Stijn Huijts (Maastricht, Bonnefanten, 30 aout 2018- 28 février 2019), Munich, Prestel, 2018.

Sources traitant du cinéma et de l'œuvre télévisée de l'artiste

Ouvrages

ASTIC Guy, *Le Purgatoire des sens. Lost Highway de David Lynch*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022.

AUBRON Hervé, *Mulholland Drive de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 2006.

CHION Michel, *David Lynch*, éd. Cahiers du cinéma, 2001.

DUFOUR Éric, *David Lynch. Matière, temps et image*, Paris, Vrin, 2008.

CADAUREILLE Cécile, VIGUIER Emma (dir.), et all., *La Dynamique du Mou*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, pp. 35-46.

SMOLDER Olivier, *Eraserhead. Un film de David Lynch*, Liège, Yellow Now, 1997.

THIELLEMENT Pacôme, *Trois essais sur Twin Peaks*, Paris, PUF, 2018.

TUOT Laurence (dir.) *Le feu à l'oeuvre dans la création contemporaine,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2018.

Articles de Périodiques

ACHEMCHAME Julien, « Le pictural au service du cinéma réflexif. Chez David Lynch : révéler le simulacre pour mieux le célébrer ? », *Ligeia*, n° 165-168, 2018, pp. 52-62.

AKSER Murat, « Memory, Identity and Desire : A Psychoanalytic Reading of David Lynch's Muljolland Drive », *Cinej Cinema Journa*l, Vol. 2.1, 2012, pp. 59-75.

ARNAUD Diane, « David Lynch, l'ultime cinéplaste », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 33-51.

BOULÈGNE Franck, « Twin Peaks : de l'autre côté de la toile », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 63-80.

CABART, Anaïs, « Le film hanté de David Lynch : Inland Empire », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 99-109.

DAVERAT Xavier, « L'installation dans les films de David Lynch », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 162-172.

DAVID Étienne, « Francis Bacon – David Lynch : Une plasticité du sensible » (en ligne), *Revue Chameaux*, n°12, 2021, url : https://revuechameaux.org/numeros/lincertaine-realite-reves-illusions-et-hallucinations/francis-bacon-david-lynch-une-plasticite-du-sensible/ [consulté le 12/12/2023].

DURNELL David, « Sisyphus and Suburbia: A Contextual Study of David Lynch's Dumbland », *Off Screen*, n°11, 2007.

KLEON Austin « David Lynch on getting ideas », *Austin Kleon* (en ligne), url : https://austinkleon.com/2020/09/24/david-lynch-on-ideas/ [consulté le 21/08/2025].

MORICE Philippe, « David Lynch on the (h)air », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 81-88.

PARASKEVA Anthony, « Digital Modernism and the Unfinished Performance in David Lynch's "Inland Empire" », *Film Criticism*, 2012, Vol. 37, n°1, pp. 2-18.

PLASSERAUD Emmanuel, « Lynch et le cubisme », non publié : aimablement transmis par l'auteur, 2007.

PICHON Alban, « Symphonies industrielles », *Ligeia*, n° 165-168, 2018, pp. 124-137.

ROCHE David, « Rabbits (2002) et Inland Empire (2006). Réflexion sur la création audiovisuelle à l'ère numérique », *Ligeia*, n°165-168, 2018, pp. 151-161.

ŽIŽEK Slajov « Grimaces of the Real or When the Phallus Appears », *October*, Vol. 58, 1991, pp. 44-68.

Sources pour approche comparative

Ouvrages

BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1985.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, *Seuil*, 2002.

DUROZOI Gérard, *Le surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.

LECLERCQ Stéfan, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MILON Alain, *Bacon. L'effroyable viande*, Paris, Encre marine, 2008.

NOMMSEN Martina (dir.), *Re-thinking Kirchner*, Hirmer, Paris, 2020.

SYLVESTER David et BACON Francis, *Interviews with Francis Bacon*, Londres, *Thames & Hudson*, 2012.

YVER Pascal, JOVER Manuel, *L'expressionnisme à travers la gravure allemande*, Limage, Paris, 1982.

Articles de périodiques

SIMMONS Sherwin, “Split-Identity in Ernst Ludwig Kirchner's Woodcut Cycle "Peter Schlemihls wundersame Geschichte", Zeitschrift für Kunstgeschichte , 2007, 70. Bd., H. 3 2007, pp. 409-432.

Catalogues

Le rêve, cat. exp. (musée Cantini, Marseille, 17 septembre 2016-22 janvier) 2017), sous la dir. de Christine Poullain, Paris, RMN éditions, 2016.

Surréalisme, cat. exp. (Centre Pompidou, Paris, 4 septembre 2024-13 janvier 2025), sous la dir. de Didier Ottinger et Marie Sarré, 2024.

Le medium et son histoire

Ouvrages

BLACHON Rémi *La gravure sur bois au XIXe siècle, l'âge du bois debout,* L’amateur, Paris, 2001.

E. BERSIER, Jean *La Gravure. Les procédés. L’histoire* (1ère ed. 1945), La table ronde, Paris 2001.

E. WOODBERRY George, *A History of Wood Engraving*, George, Harper and Brothers, New York, 1969.

PARSHALL Peter (dir.), *The woodcut in fifteenth-century Europe*, Yale University Press, Londres, 2009.

Catalogues

Les épreuves du musée : les techniques de l'estampe à travers la collection du Musée de Gravelines, cat. exp. sous la dir. de Dominique Tonneau-Ryckelynck et Virginie Caudron (Gravelines, musée de l'estampes, octobre 2006-juin 2007), Stipa, Montreuil, 2007.

Articles de périodiques

BELIAEVA SOLOMON Maria, « "L'horrible vrai" des Contes bruns de Balzac », *Dix-Neuf,* n°26, 2022.

BODNÁR Szilvia, « An Early Forgery of the Buxheim St Christopher », *Print Quarterly,* XXVIII, 2011.

FREYBERGER Regina, « Artistic revolution in wood », *Städel Stories* (en ligne), url : https://stories.staedelmuseum.de/de/geheimnis-der-materie-revolution-in-holz [consulté le 20/07/2025].

HELLER Reinhold, « Munch, Edvard. », *Grove Art Online* (en ligne). 2003, url : https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000060294 [consulté le 12/06/2025].

LE STUM Philippe, « Une leçon japonaise : la gravure sur bois en couleurs en France, 1889-1939 », *Ebisu*, n°54, 2014, p. 252.

MARANDIN Jean-Marie, « Vitalité des mediums traditionnels d'impression dans l'art contemporain », Nouvelles de l'estampe, n°272, 2024.

PRIDGEON Ellie « National and international trends in hampshire churches: a chronology of st christopher wall painting (c.1240 to c.1530) », *Hampshire Studies,* n°78, 2013.

Écrits théoriques

Ouvrages

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (trad. Marc-Antoine Crocq et Julien Daniel Guelfi [dir.]), *DSM-5*, Paris, Elsevier Masson, 2013.

ARASSE Daniel, *On y voit rien,* Paris, Gallimard.

AUERBACH Érich, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne* (1ère éd. 1938), Paris, Macula, 2017.

BANHAM Reyner, *Le brutalisme en architecture*, Dunod, Paris, 1970.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard folio essais, 1942.

CHADWICK Peter, *Archi Brut,* Phaidon, Paris, 2016.

DUBUFFET Jean, *Art Brut et créateurs d'Art Brut*, Paris, L'atelier contemporain, 2023.

FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, 1973, Paris, Fata Morgana.

GOMBRICH E. H. et KRIS E., *Caricature*, The King Penguin Books, Londres, 1940.

LAMY Rose, *Ascendant Beauf*, Seuil, Paris, 2025.

LÉNINE, *Que Faire*, Paris, Seuil, 1966.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1ère ed. 1960), Paris, Gallimard, 2024.

ROSENBERG Harold, « American Action Painters », *ARTnews*, 1952.

KUNDERA Milan, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2019.

KRAUSS Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.

WERMESTER Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Allia, Paris, 2008.

Articles de périodiques

BEECH Dave « Deskilling in art and the problem of ideology », *Quart*, n°1, 2021.

BERTIN Éric, « Passions à bas bruit. Chroniques de l'attente numérique », *Estudos Semióticos*, vol. 20 n°3, 2024.

DEPREZ Olivier, « Après la mort, après la vie. Le Testament du Docteur A », *Actuel de l'Estampe contemporaine*, n°8.

Sources en ligne

DIDI-HUBERMAN Georges dans « Penser le geste et l'affect avec Claire Richard et Georges Didi-Huberman », podcast, *France Culture* (en ligne), url : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/toucher-et-affects-2068366 [consulté le 20/08/2025].

L. ROBERTS Jennifer, « On Printmaking », *Youtube* (en ligne) chaine National Gallery of Art Talks, url : https://www.youtube.com/watch?v=BiasyX2h22g&list=PLErBGbWC2wSNiNIgU3WRB3JEnKI5z2SFX [consulté le 26/08/25].

« Pictogramme », *TLFI* (en ligne), Url : https://www.cnrtl.fr/definition/pictogramme [consulté le 21/07/2025].

Catalogues

Auguste Sander/Allemagne/nouvelle objectivité, cat. exp., sous la dir. de d'Angela Lampe (Centre Pompidou, 13 octobre 2022-19 février 2023), Paris, ed. Centre Pompidou, 2022.

Colloque

La lettre de l'estampe. Les formes de l'écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVIe siècle, sous la dir. de, 17-18 novembre 2016, Centre André Chastel, Paris, ed. Peter Lang, 2016.

Écrits littéraires

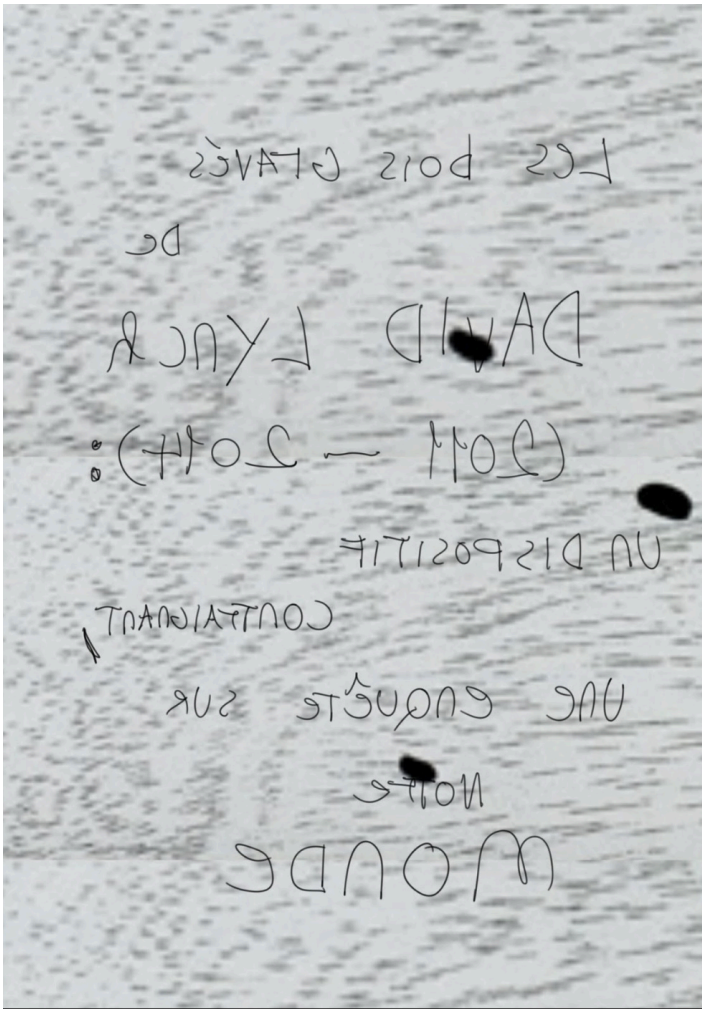
Ouvrages

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie* (trad. Jacqueline Risset), Flammarion, Paris, 2010.

SHAKESPEARE William (trad. Francois Pierre Guillaume Guizot), *Comme il vous plaira*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

MAGNARD
Timothé
[redacted]

Année 2024-2025



Vol.2

Mémoire de Master 2 mention Histoire de l'Art

Parcours Recherche en Histoire de l'Art

Sous la direction de Monsieur Erik Verhagen, professeur des universités.

Iconotheque.....2
Petite histoire de la gravure sur bois et de ses logiques plastiques dans les gravures lynchéennes..... 2
Lynch face à l'estampe.....6
La gravure sur bois, un médium brut(al).....11
Le texte et l'image : Lynch graveur en lettres.....15
La pensée et le corps : reflets d'états psychiques.....23
Le feu et l'électricité, des matières informes à la signification polysémique..... 29
La vision lynchéene d'un monde absurde et ultraviolent.....36
Informations complémentaires sur les œuvres filmiques de l'artiste..... 50
Eraserhead.....50
Elephant Man..... 51
Blue Velvet..... 52
Sailor et Lula..... 54
Lost Highway.....54
Mulholland Drive.....57
Inland Empire..... 59
La saga Twin Peaks..... 59

ICONOTHEQUE

Petite histoire de la gravure sur bois et de ses logiques plastiques dans les gravures lynchéennes

figure 1 : Anonyme (Allemagne, monastère de Buxheim), *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus*, 1423 [(?)daté sur la matrice : "MCCCCCXXIII"], gravure sur bois (coloriée à la main), env. 28,9 × 20,6 cm, John Rylands Library, Manchester

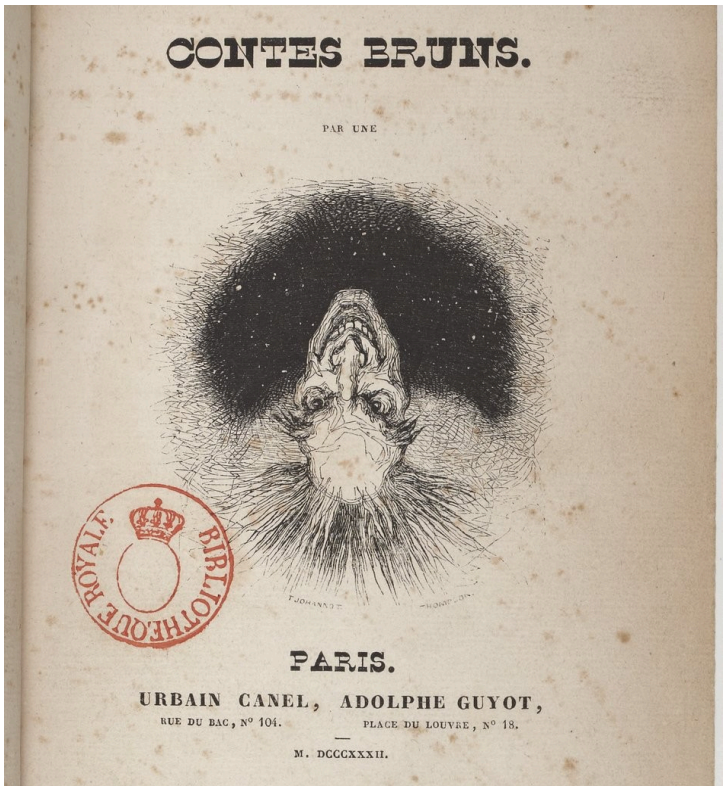


figure 2 : Charles Thompson, d'après Tony Johannot, vignette pour *Les Contes bruns par une tête à l'envers*, Gravure sur bois, bibliothèque nationale de France

figure 3 : Edvard Munch, *Angst*, 1896, gravure sur bois, 45,6 × 37,6 cm, Munch Museum

figure 4 : David Lynch, *Sheriff Bill visits the Indians while dreaming of sweet Clementine*, 2014, gravure sur bois, 50 x 50 cm, Item ed.

figure 5 : David Lynch, *This is my Hammer*, 2014, gravure sur bois, 50 x 50 cm, Item ed.

figure 6 : David Lynch, *#1*, 2013, gravure sur bois, 50 x 50 cm, Item ed.

Lynch face à l'estampe

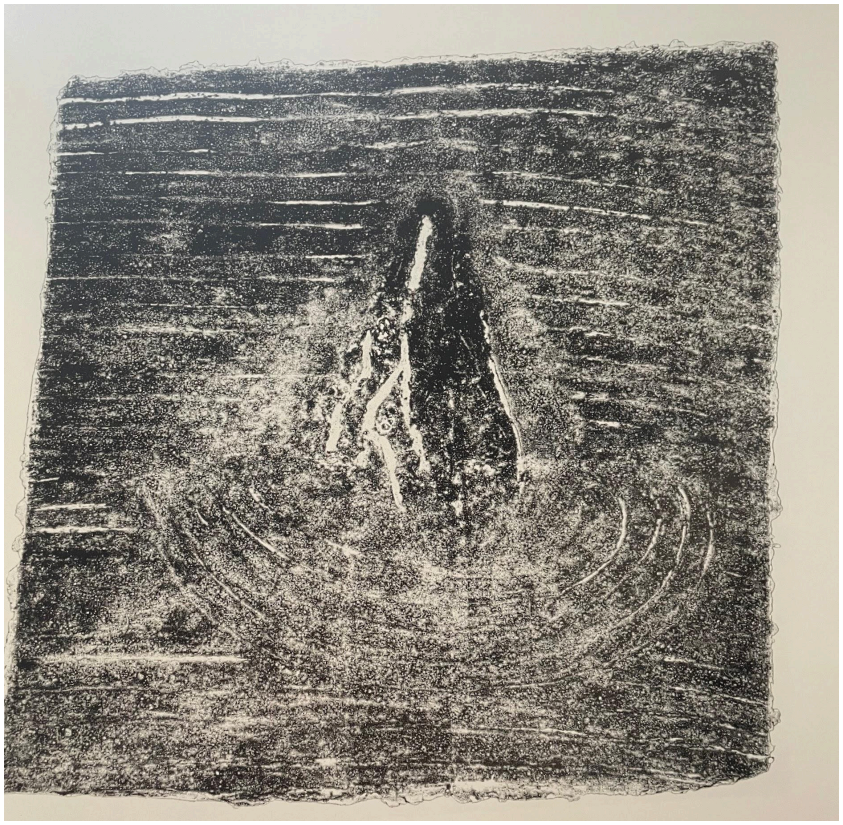
	figure 1 : sans titre, monotype sur papier fait main, 63,5 x 63,5 cm, 1999, ed . Tandem Press
	figure 2 : *sans titre* (1 light), collagraphie sur papier,106,68 x 106, 68 cm, 2000, ed. Tandem Press

figure 3 : David Lynch, *My Friends Play With Fire*, gravure sur bois, 2011, 50 x 50cm

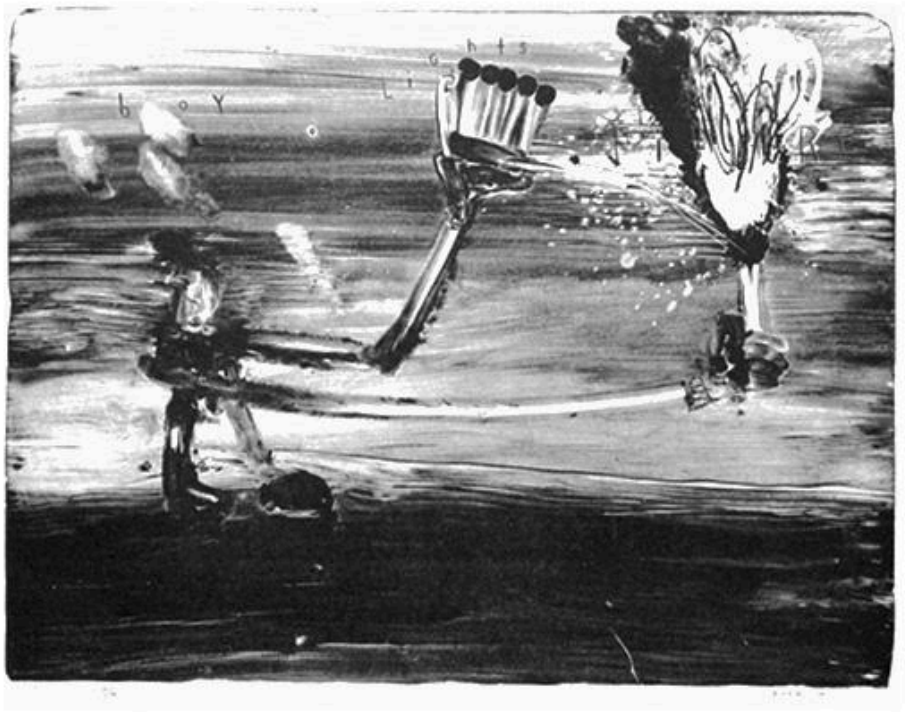


figure 4 : David Lynch, *Boy Lights Fire*, lithographie, 2010, 65 x 91 cm, idem ed.

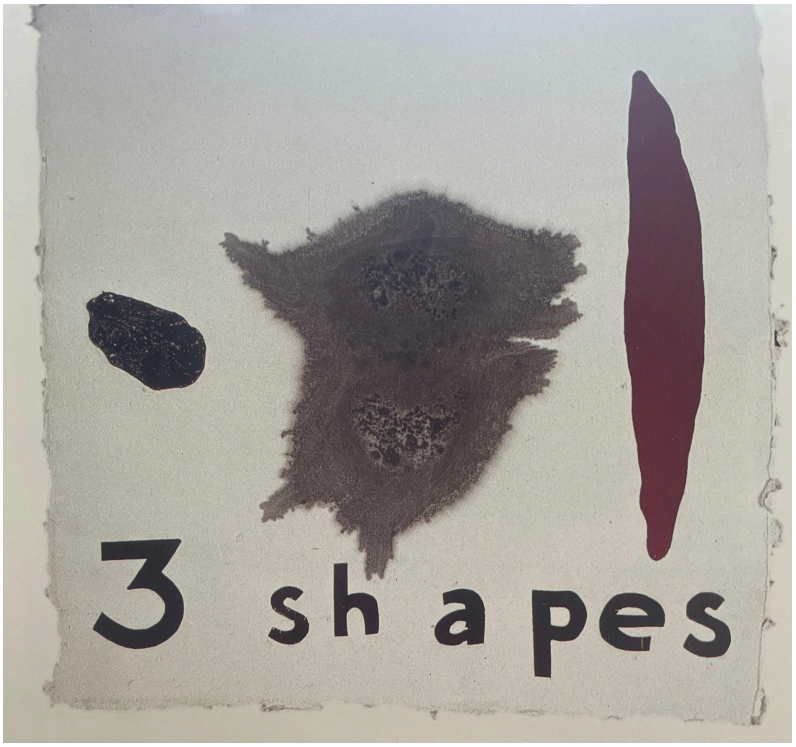


figure 5 : sans titre (3 shapes), monotype sur papier fait main, 70 x 70cm, 1997

figure 6 : David Lynch, *Two Shapes*, gravure sur bois, 2012, 50 x 50 cm, idem ed.

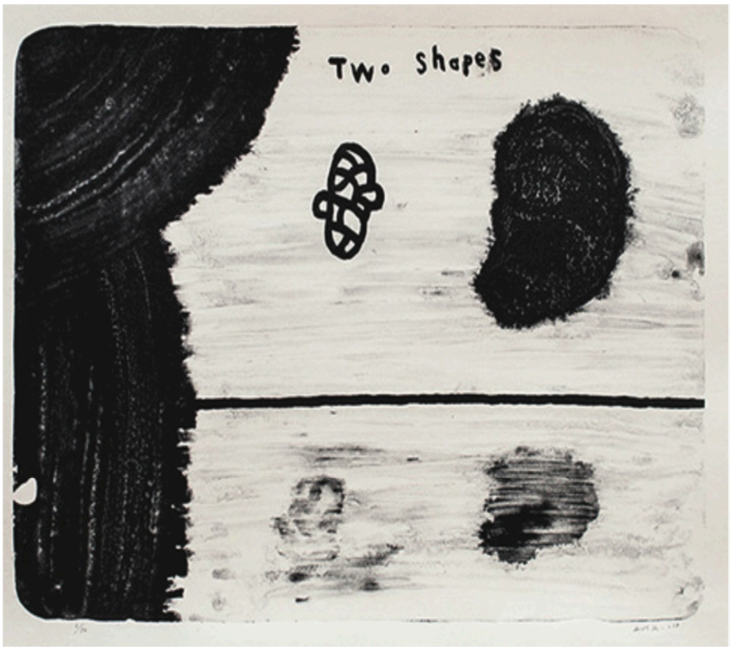


figure 7 : David Lynch, *Two Shapes*, lithographie, 2017

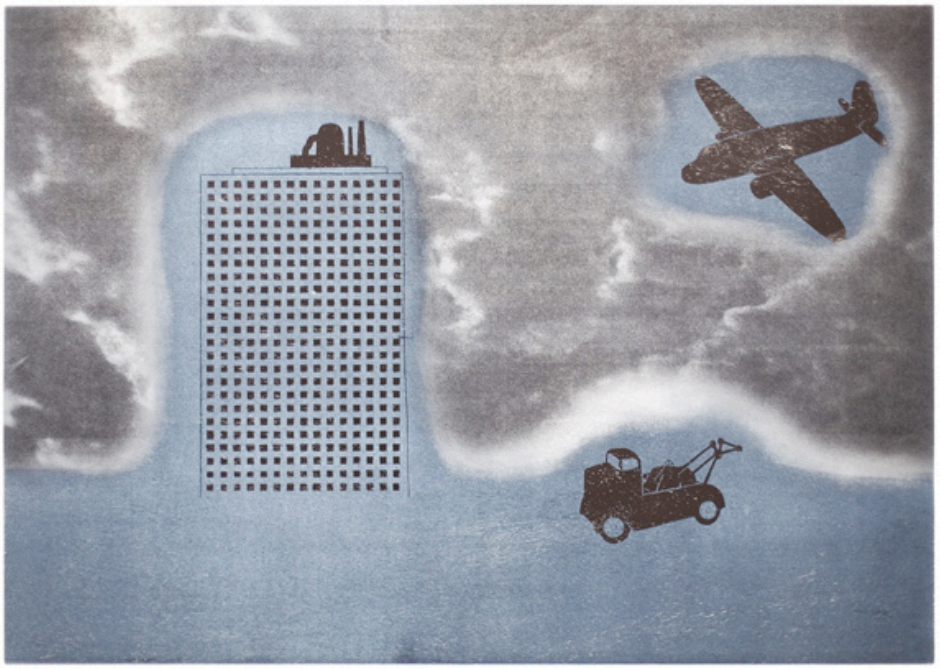


figure 8 : David Lynch, *Tow car, plane and building*, 2014, 120 x 160 cm, idem ed.

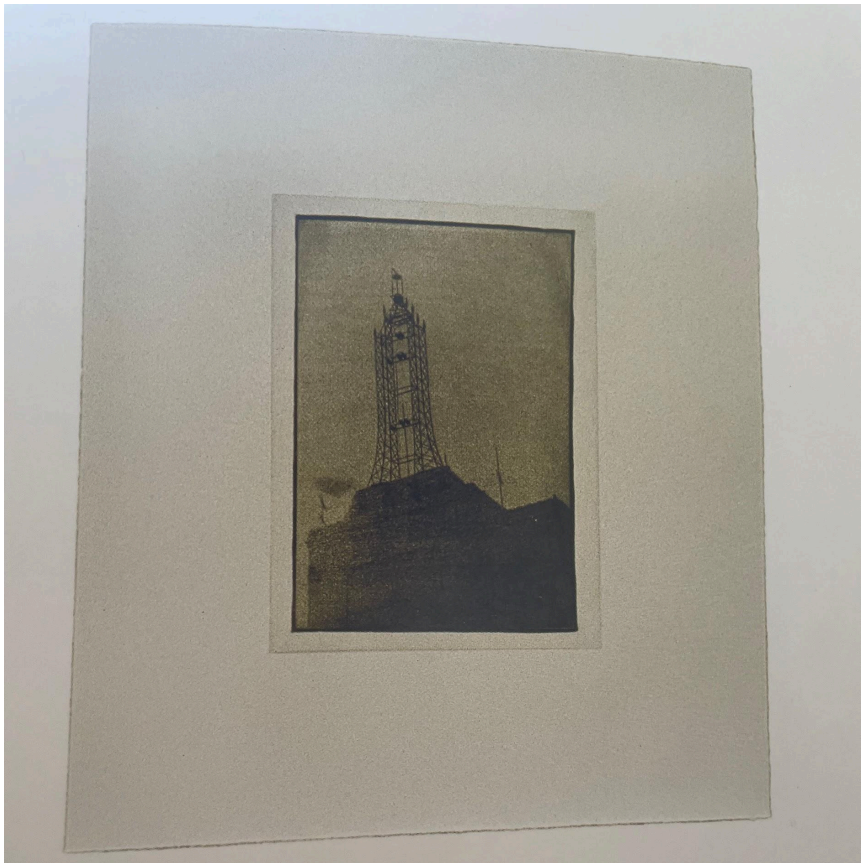


figure 9 : *sans titre* VIII, photogravure, 48 x 41 cm, 2000

figure 10: *Two Birds*, collagraphie et relief sur papier fait main, 24 x 24 inch, 1998

La gravure sur bois, un médium brut(al)

figure 1 : Kirchner, *Mit Schilf werfende Badende*, gravure sur bois, 1909, 20,2 x 29,3 cm, MoMA

figure 2 : David Lynch, *Two Women lift Fish by Tree*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50 cm, item ed.

	figure 3 ; Joseph Giavarini, *ORCHESTRE AU SUPPLICE, 9 MUSICIENS ET LES SUPPLICIÉS*, mie de pain, terre glaise séchée et autres matériaux, [sd], 37 cm, musée d'art brut de lausanne
	figure 5 : David Lynch, *This is my Electric Drill*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50 cm, idem ed.

figure 7 : Miguel Hernández, pages de *Evolución*, reproductions en noir à pleine page de dessins gravés sur linoléum, 1949, coll. privée

figure 8 : David Lynch, *My Friends Play With Fire*, gravure sur bois, 2011, 50 x 50cm,

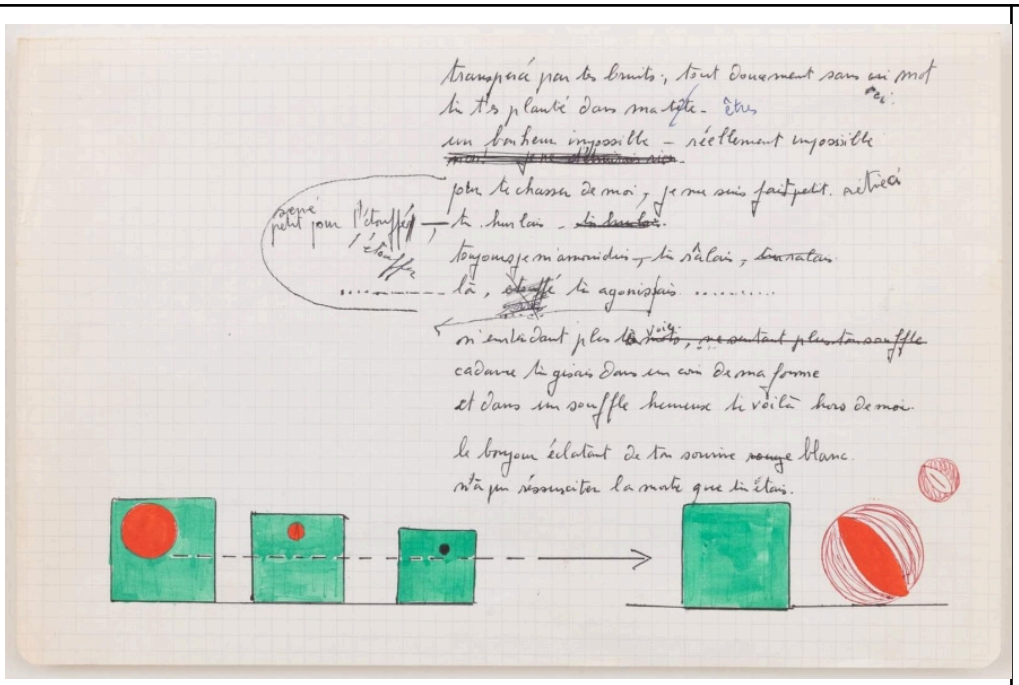
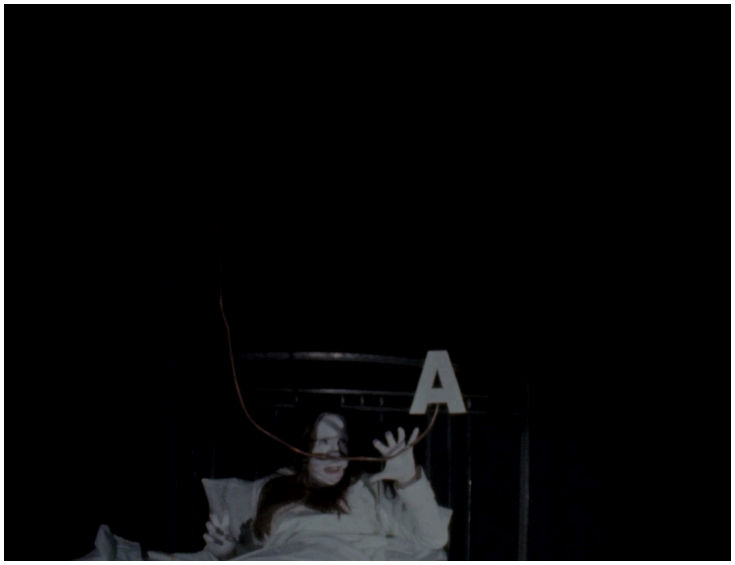


figure 9 : Francis Palanc, *sans titre*, encre et aquarelle sur papier quadrillé, 29.8 cm × 19.1 cm, coll. privée

Le texte et l'image : Lynch graveur en lettres



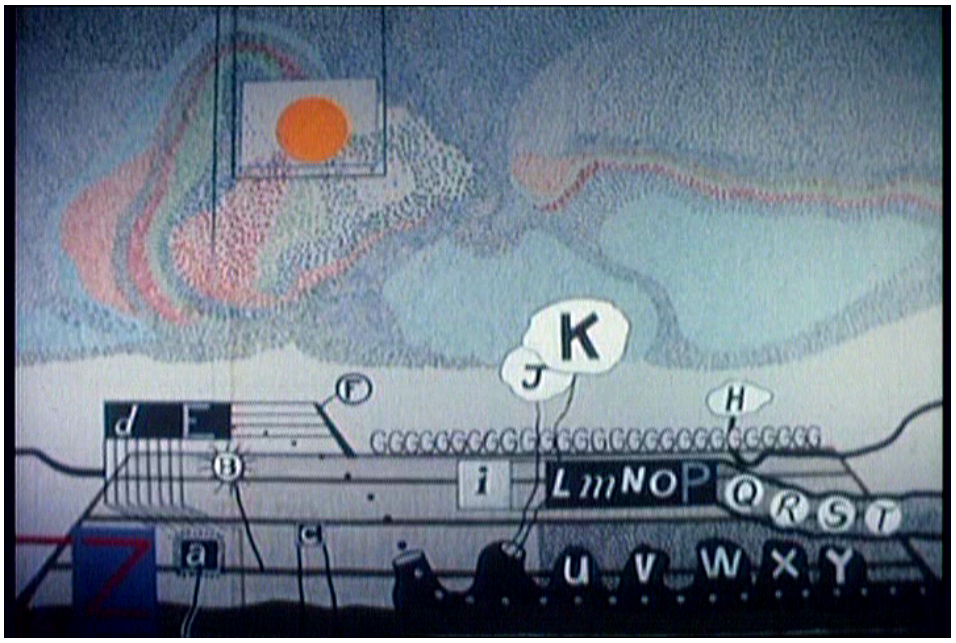


figure 1 : David Lynch, *The Alphabet*, stills, 1968

figure 2 : David Lynch, *This is my Electric Drill*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50 cm, idem ed.

figure 3 : David Lynch, *This is my Hammer*, 2014, gravure sur bois, 50 x 50 cm, Item ed.

	figure 4 : David Lynch, *Please Go Away From Here*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.
	figure 5 : David Lynch, *Electricity in Hand and Home,* gravure sur bois, 2010, 50 x 50 cm, item ed.

figure 6 : David Lynch, *The Ant Man*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.

figure 7 : David Lynch, *Sheriff Bill Visits the Indians While Dreaming of Sweet Clementine*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50cm, item ed.

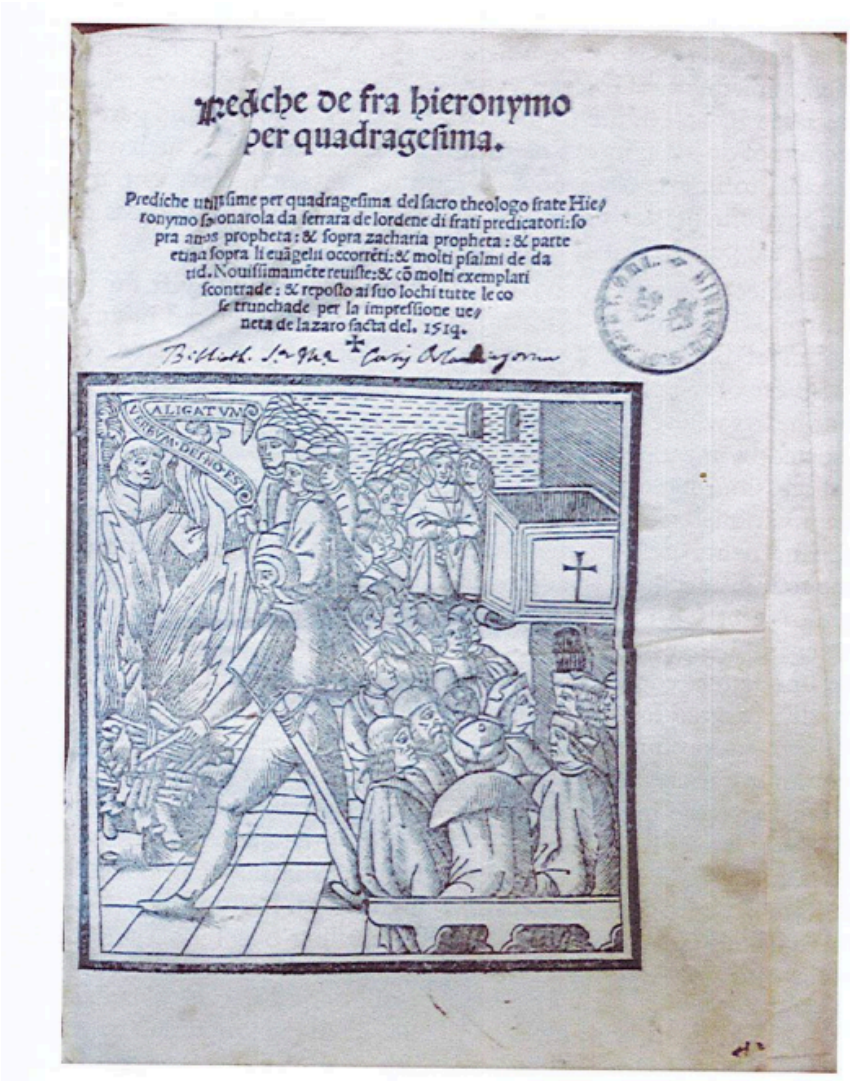


figure 8 : Anonyme, *Verbum dei non est aligatum,* gravure sur bois, illustration extraite de G. Savonarola, *Prediche sopra Zacharia*, 1519-1520 (Lucca, Biblioteca Statale)

figure 9 : David Lynch, *Red Airplane Over the Water*, gravure sur bois, 2012, 50 x 50cm, item ed.

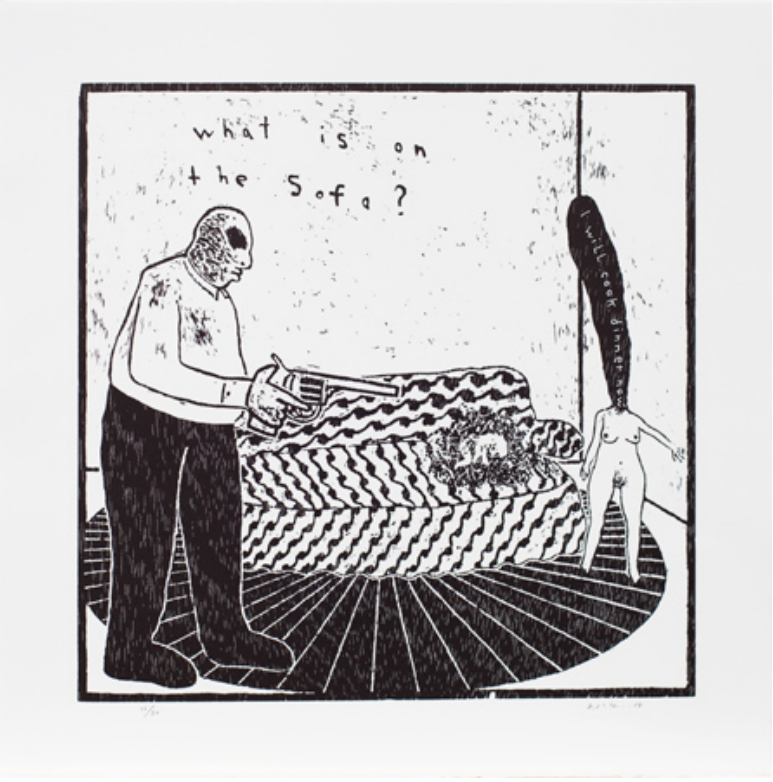


figure 10 : David Lynch, *What is on the Sofa*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.

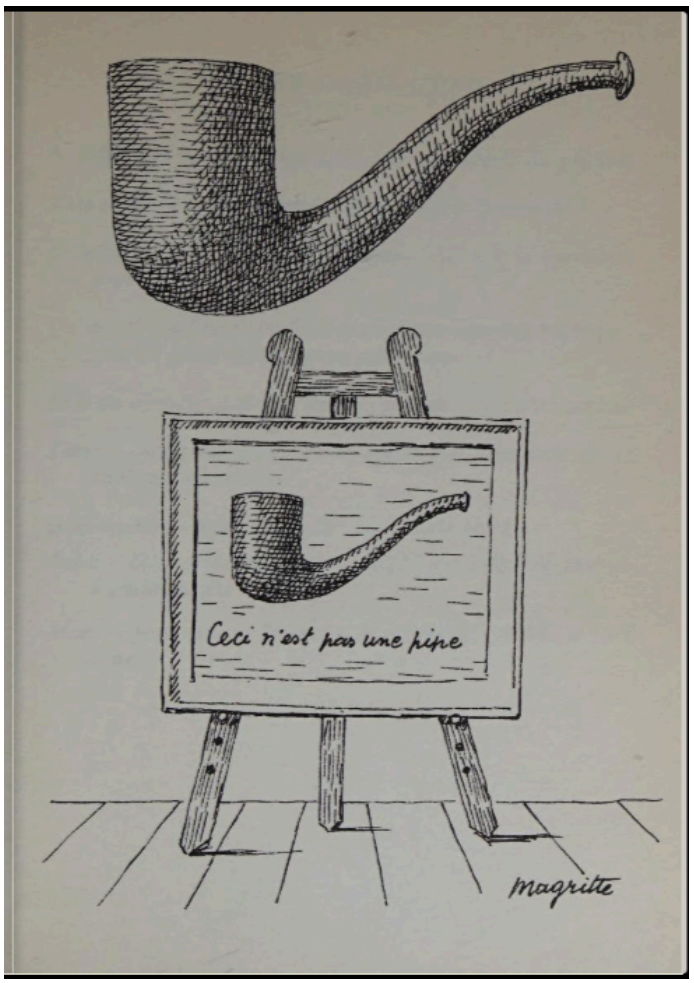


figure 11 : René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, gravure pointe sèche (?) reproduite sur la page 110 de Alain jouffroy, *Aube a l'antipode*, Paris, Le Soleil Noir, 1966

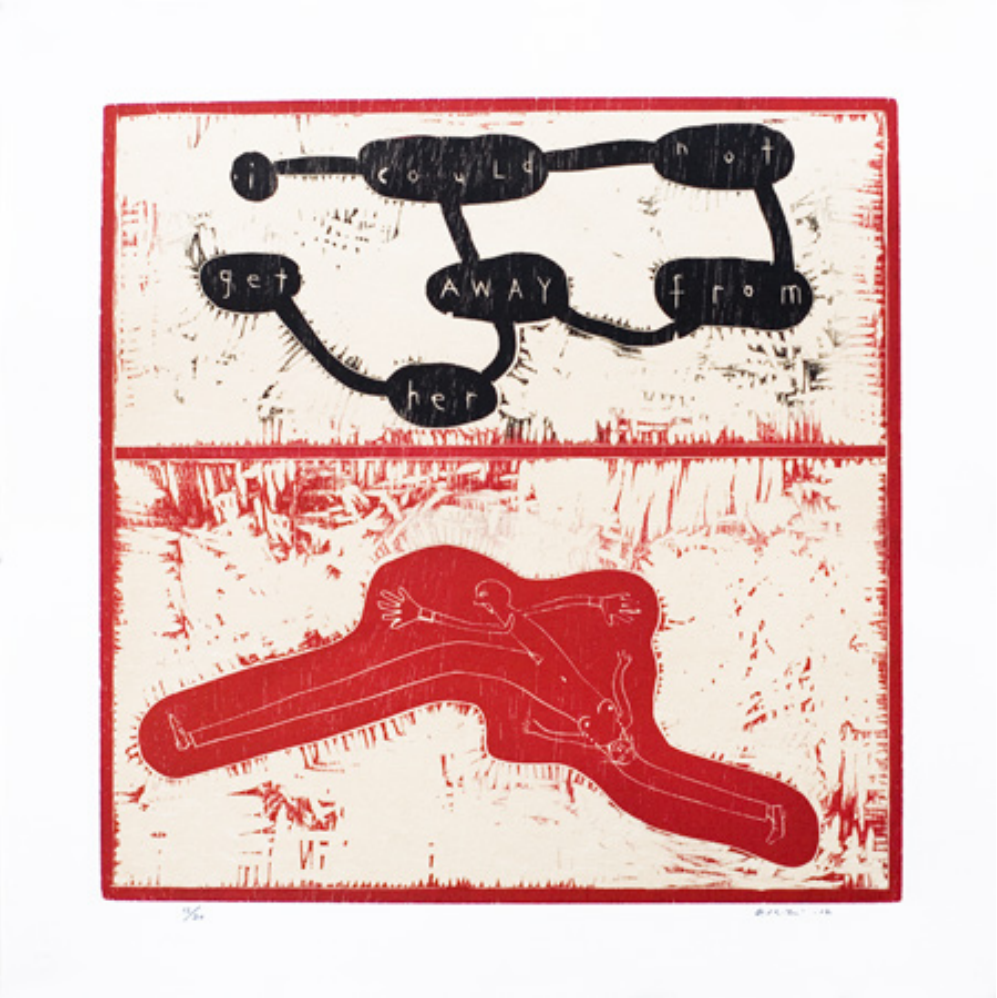


figure 12 : David Lynch, *I Could Not Get Away from Her*, gravure sur bois, 2012, 50 x 50 cm, item ed.

figure 13 : David Lynch et Mark Frost, *Twin Peaks*, still, 1990

voir la scène :

Laura Palmer I'll See Yo…

La pensée et le corps : reflets d'états psychiques

figure 1 : Kirchner, *Schlemihl dans la solitude de la chambre*, gravure sur bois, 1915

figure 2 : Kirchner, *La conquête de la Femme par l'Homme*, gravure sur bois, 40,5 x 30,5 cm, 1918, Kunstmuseum Winterhur

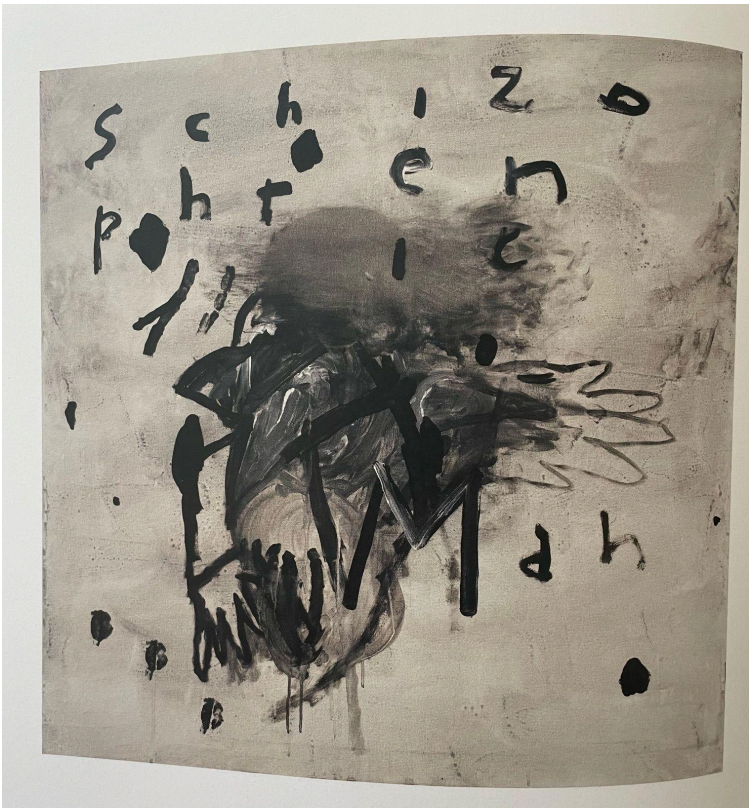


figure 3 : Lynch, *Schizophrenic Man*, acrylique sur toile, [s.d], 101,2 x 101,2 cm

figure 4 : Lynch, *Please Go Away From Here*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.

figure 5 : Lynch, *This Is My Hammer,* gravure sur bois, 2014, 50 x 50 cm, item ed.

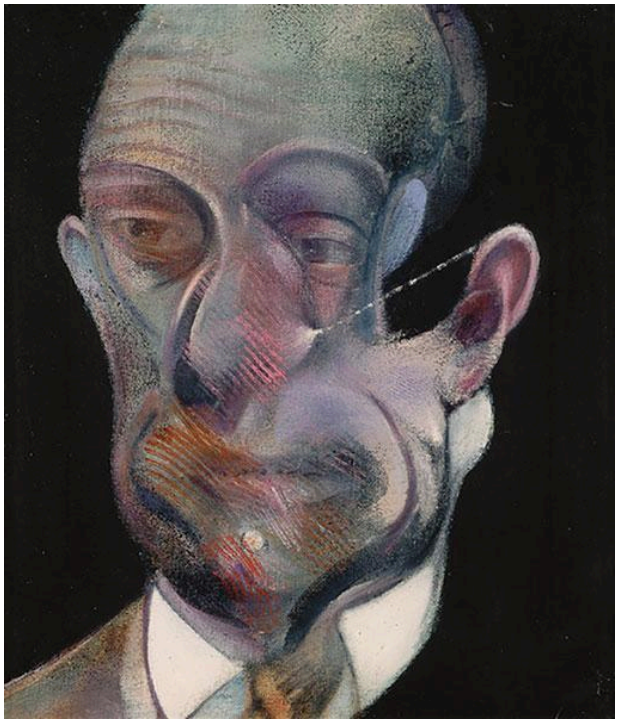


figure 6 : Bacon, *Etude pour un portrait (Michel Leiris)*, huile et aérosol sur toile, 35.5 cm x 30.5 cm, 1978, Centre Pompidou

figure 7 : David Lynch, *When Karl thought about his Cat he cried so hard,* gravure sur bois, 2014, 50 x 50cm, item ed.

figure 8 : Lynch, *Man Thinking Alone,* gravure sur bois, 50 cm x 50 cm, 2014, item ed.

figure 9 : Lynch, T*houghts Of Man Of Woman*, gravure sur bois, 50 x 50 cm, 2012, item ed.

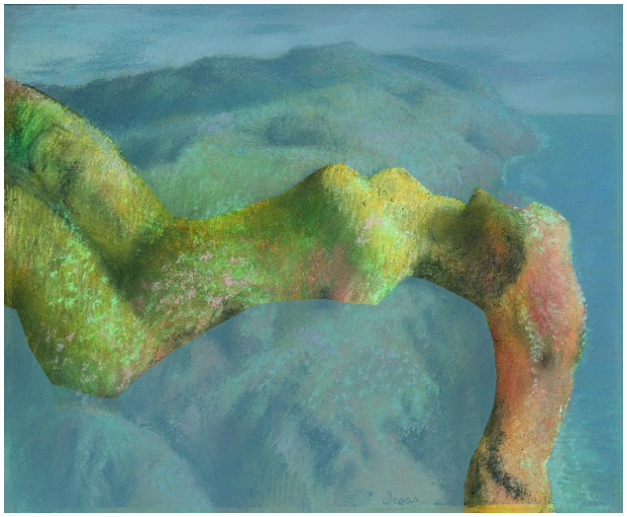


figure 10 : Degas, *Falaise* ou *Côte escarpée*, 1880-1892, pastel, 46 x 54,6 cm. coll. privée

Le feu et l'électricité, des matières informes à la signification polysémique

figure 1 : David Lynch, *Twin Peaks*, still, 1990

figure 2 : David Lynch, *Thoughts Of Man Of Woman*, gravure sur bois, 50 x 50 cm, 2012, item ed.

figure 3 : Giacometti, *La Boule suspendue*, 1931 (version de 1965), Plâtre et métal, 60,6 x 35,6 x 36,1 cm, coll.Fondation Giacometti

figure 4 : David Lynch, *My Friends Play With Fire*, gravure sur bois, 2011, 50 x 50 cm, item ed.

figure 5 : David Lynch, *Lost Highway*, still, 1997

figure 6 : David Lynch, *My House is on Fire*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50cm, item ed.

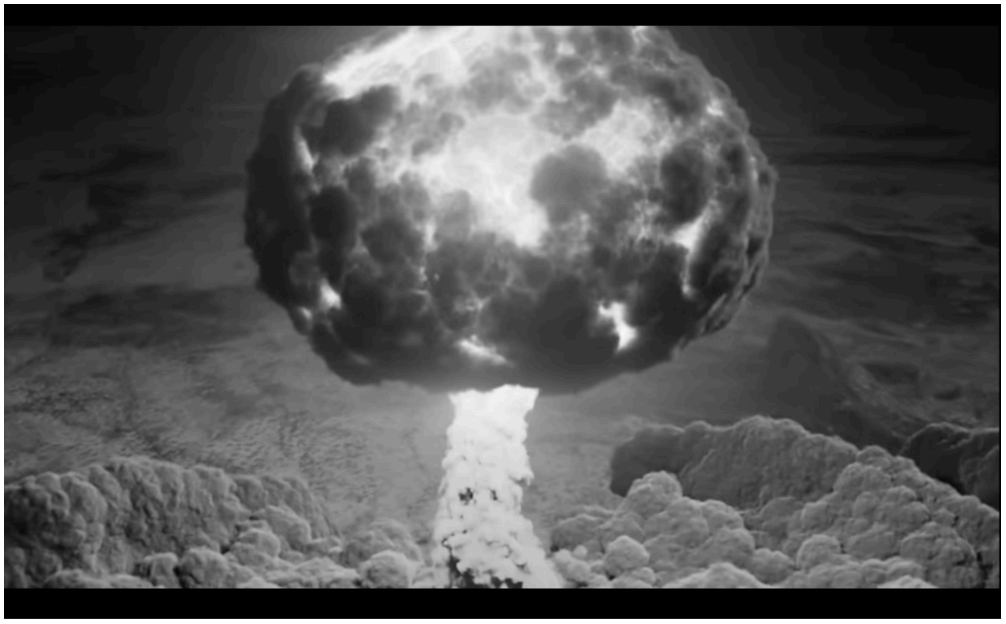


figure 7 : David Lynch, *Twin Peaks The Return*, still, 2017

figure 8 : David Lynch, *Red Airplane Over the Water*, gravure sur bois, 2012, 50 x 50cm, item ed.

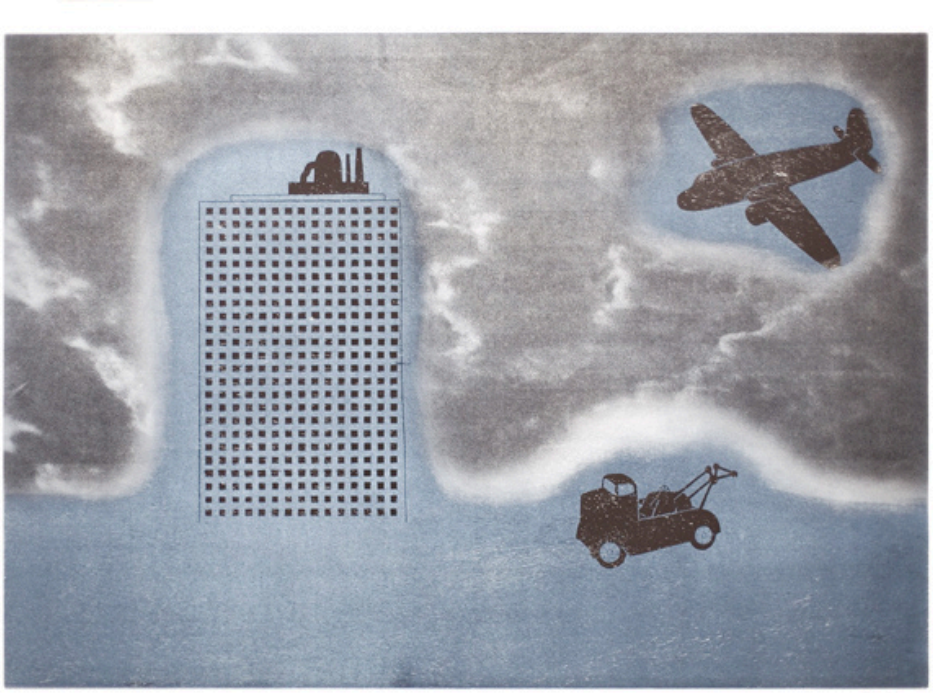


figure 9 :David Lynch, *Tow car, plane and building*, 2014, 120 x 160cm, idem ed.

figure 10 : David Lynch, *Why Electricity Make Me do Bad Things*, 2012, gravure sur bois, 50 x 50 cm, item ed.

La vision lynchéene d’un monde absurde et ultraviolent

figure 1 : David Lynch, *DumbLand*, stills, 2002

voir : https://archive.org/details/dumbland_202505/08+Ants.mp4

ibid.

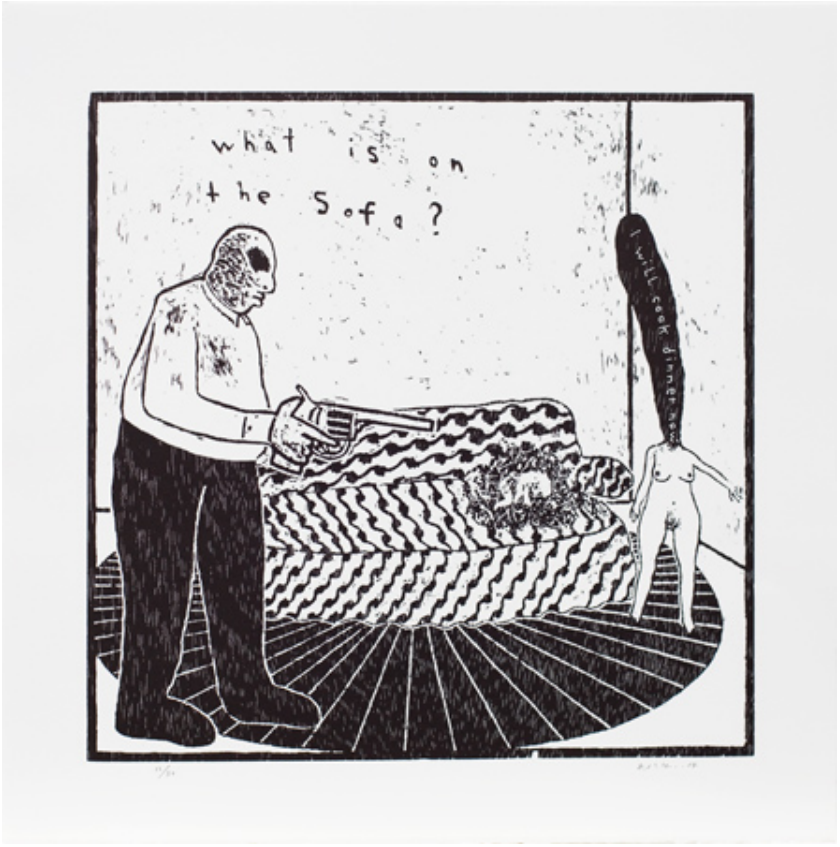


figure 2 : David Lynch, *What is on the Sofa ?*, gravure sur bois, 50 x 50cm, 2014, item ed.

figure 3 : David Lynch, *My Friends Play With Fire*, gravure sur bois, 2011, 50 x 50cm

figure 4 : Anonyme allemand, Le Docteur, gravure sur bois, XVIe

figure 5 : David Lynch, *This is my Electric Drill*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50 cm, idem ed.

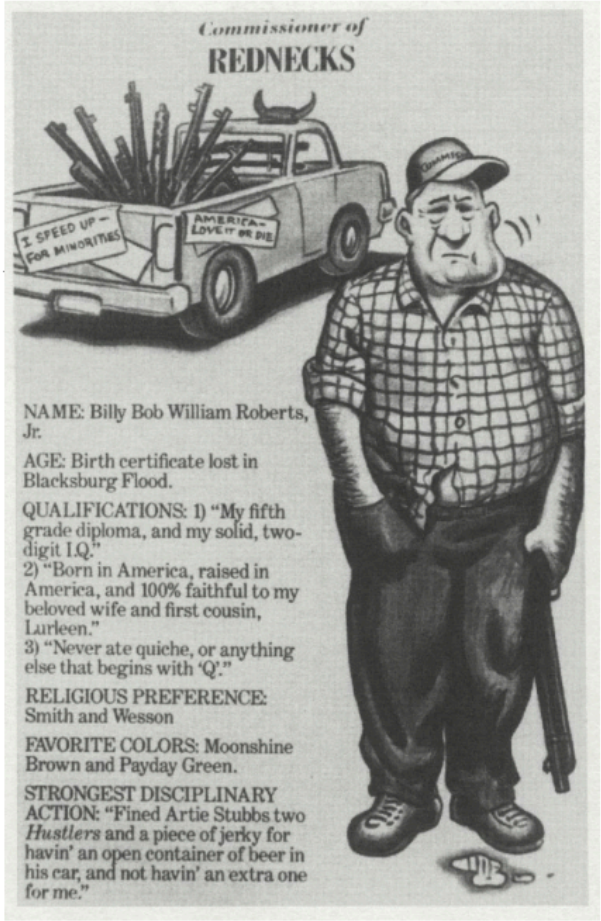


figure 6 : MAD Magazine 305 1991

Al Jaffee, Don Martin, Dave Berg, Sergio Aragones, Mort Drucker, Jack Davis, Frank Jacobs, *Usual gang of idiots,* MAD Magazine, n°305, 1991

figure 7 : Milo Baughman, *Case Sofa ,* env. 1970, éd. Thayer Coggin.

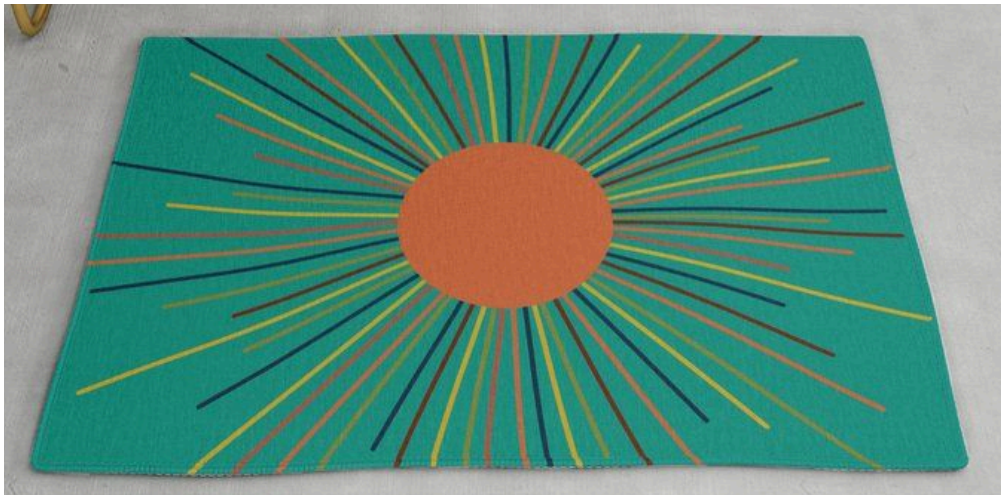


figure 8 : Kierkegaard Design Studio, tapis *Minimalist Mid-century Sun* , 2020, éd. Society6.

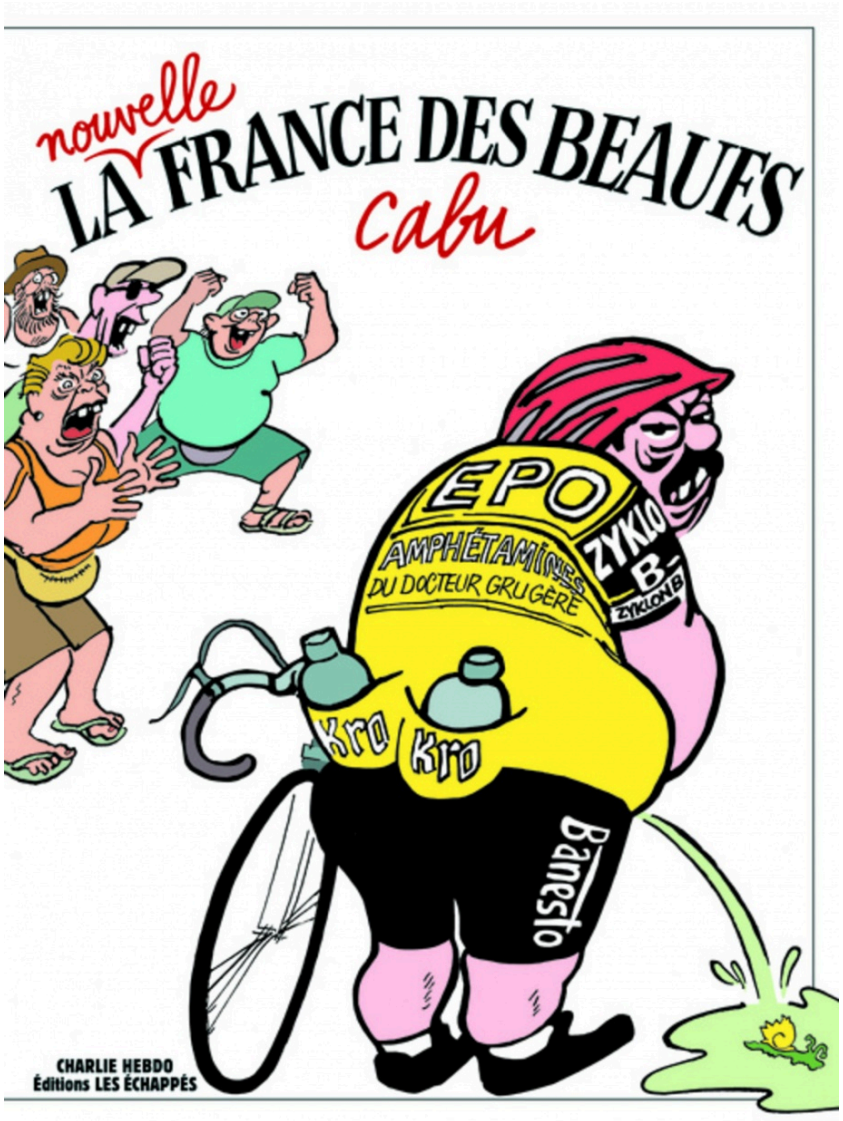


figure 9 ; Cabu, *La nouvelle France des Beaufs*, Paris, Les Échappés (Charlie Hebdo), 2012

figure 10 : David Lynch, *Sheriff Bill Visits the Indians While Dreaming of Sweet Clementine*, gravure sur bois, 2014, 50 x 50cm, item ed.

figure 11 : David Lynch, *Red Airplane Over the Water*, gravure sur bois, 2012, 50 x 50cm, item ed.

Le rêve, puis la méditation

figure 1 : David Lynch, This Man Was Shot 0.9502 Seconds, 2004, techniques multiples, sur toile

figure 2 : David Lynch, *It Was Only a Dream he Had Recently,* bois gravé, 50 x 50 cm, 2014, item ed.

figure 3 : David Lynch, *Two Women lift Fish by Tree*, gravure sur bois, 2013, 50 x 50 cm, item ed.

figure 4 : David Lynch, *#1*, 2013, gravure sur bois, 50 x 50 cm, Item ed.

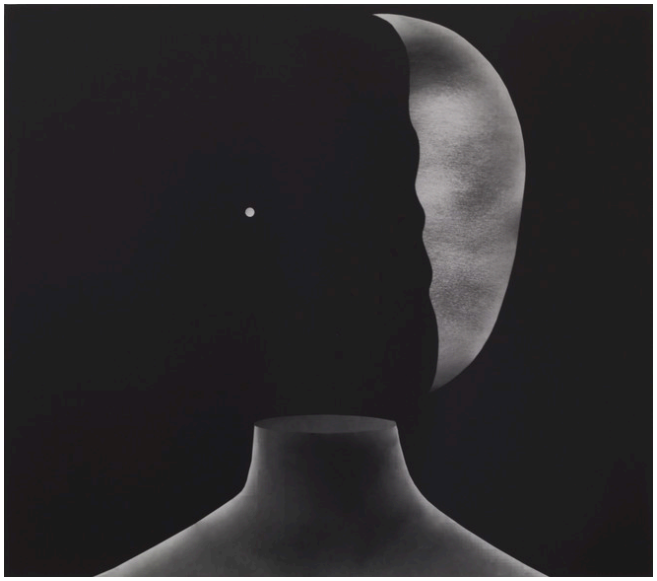


figure 5 : David Lynch, *Small Stories*, série de photomontages numériques, 2014

figure 6 : David Lynch et Mark Frost, *Twin Peaks the Return*, *stills*, 2017

figure 7 : David Lynch, *The Ant Man*, bois gravé, 2014, item ed.

figure 8 : David Lynch, *Mr. Jim's Vision,* bois gravé, 2014, item ed.

INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES SUR LES ŒUVRES FILMIQUES DE L'ARTISTE

Eraserhead

Dans un monde industriel et oppressant, Henry Spencer vit seul dans un petit appartement. Sa vie monotone est bouleversée lorsqu'il apprend que son ex-petite amie, Mary, a donné naissance à son enfant, une créature malformée et inquiétante. Mary souffre de dépression postnatale et est incapable de s'occuper du bébé. Henry se sent obligé de rester pour l'aider, mais leur relation est tendue et dysfonctionnelle.

Henry a des interactions étranges avec ses voisins, notamment un couple mystérieux qui semble avoir une influence sinistre sur sa vie. Les voisins et leur comportement étrange ajoutent à l'atmosphère cauchemardesque du film.

Le bébé de Mary et Henry est une source de perturbation constante. Il pleure sans cesse, ajoutant à la tension et au malaise du film. Les séquences oniriques et hallucinatoires, comme celle où Henry flotte dans un espace stérile, brouillent la frontière entre la réalité et le rêve, contribuant à l'atmosphère oppressante.

Le film atteint son apogée lorsque Henry tue accidentellement le bébé dans un moment de désespoir. Il est ensuite poursuivi par une figure mystérieuse, intensifiant le climat de tension et de terreur. La fin est ouverte à l'interprétation, laissant les spectateurs perplexes quant à la signification finale de l'histoire.

personnages clefs :

Dame du radiateur : Personnage énigmatique qui apparaît dans les rêves de Henry Spencer, le protagoniste du film. Souvent associé à des moments de répit ou de réconfort pour Henry au milieu de son environnement oppressant et cauchemardesque. La Dame du Radiateur chante une chanson apaisante et semble représenter un refuge pour Henry face aux difficultés qu'il rencontre dans sa vie quotidienne. Cependant, certains aspects de ce personnage sont troublants et ambigus. Sa présence dans les rêves de Henry (lorsqu'il observe son radiateur) peut être interprétée de différentes manières, et certains spectateurs voient en elle un élément perturbateur plutôt qu'apaisant. La nature exacte de la Dame du Radiateur et son rôle dans l'histoire restent ouverts à l'interprétation, ce qui contribue à l'atmosphère mystérieuse et dérangeante du film.

Henry : Personnage principal du film. Il est un jeune homme timide et introverti qui vit seul dans un petit appartement dans un monde industrie, désolé et plongé dans une série d'événements étranges et cauchemardesques. Au fil de l'histoire, Henry est représenté comme un homme vulnérable et désorienté, cherchant désespérément un sens à sa vie chaotique et absurde. Son parcours dans le film est marqué par des moments de confusion, de terreur et de révélation, culminant dans une fin ambiguë qui laisse les spectateurs perplexes quant à la signification finale de son histoire.

Baby : Le bébé est une figure centrale et énigmatique qui joue un rôle crucial dans l'histoire du film. Il est le fils de Henry Spencer, le protagoniste du film. Représenté comme une créature étrange et déformée, avec une tête disproportionnée et des yeux vitreux qui donnent l'impression qu'il est constamment en train de regarder Henry avec une intensité inquiétante.

Elephant Man

Le film raconte l'histoire vraie de Joseph Merrick, un homme victime d'une maladie défigurante appelée syndrome de Protée, qui est exposé comme une curiosité de foire sous le nom de "l'homme éléphant". L'histoire commence avec le Dr Frederick Treves, un chirurgien de l'hôpital londonien de la Whitechapel, qui découvre Merrick dans une foire et est bouleversé par sa condition inhumaine.

Treves décide de prendre en charge Merrick et de le faire admettre à l'hôpital, où il est traité avec dignité et respect pour la première fois de sa vie. Merrick se lie d'amitié avec Treves et d'autres membres du personnel de l'hôpital, notamment la belle actrice Mrs. Kendal, qui lui apporte de la joie et du réconfort.

Pendant ce temps, Merrick continue de souffrir des cruautés de la société victorienne, notamment des regards méprisants et des moqueries de la part du public. Cependant, sa gentillesse et sa sensibilité touchent ceux qui le rencontrent, et il devient un symbole de compassion et de tolérance dans un monde souvent cruel et indifférent.

personnage clefs :

John Merrick : Personnage principal du film. Il souffre de graves déformations faciales et corporelles causées par sa maladie, ce qui lui vaut le mépris et la cruauté de la société victorienne.

Blue Velvet

Le film s'ouvre sur une image idyllique d'une petite ville américaine, Lumberton, où tout semble normal en surface. Mais cette apparence tranquille est rapidement remise en question lorsque le protagoniste, Jeffrey Beaumont, découvre une oreille humaine coupée dans un terrain vague. Intrigué et poussé par la curiosité, il décide d'enquêter sur cette découverte macabre.

Jeffrey est un jeune homme curieux et naïf qui se retrouve entraîné dans un monde sombre et dangereux qu'il ne soupçonnait pas. En explorant les bas-fonds de Lumberton, il rencontre Dorothy Vallens, une chanteuse de night-club au comportement troublant. Jeffrey devient obsédé par elle et commence à s'immiscer dans sa vie, cherchant à découvrir la vérité sur son implication dans le mystère de l'oreille coupée.

Dorothy est en effet liée à un gangster local violent et pervers, Frank Booth, qui exerce un contrôle tyrannique sur elle et la terrorise. Jeffrey se retrouve entraîné dans un jeu dangereux avec Frank, devenant à la fois fasciné et répugné par son comportement sadique et déviant.

Pendant ce temps, Jeffrey entame une relation complexe avec Sandy, une jeune femme du lycée, qui est la fille d'un détective de la police locale. Ensemble, ils tentent de démêler les fils de l'intrigue, mais leurs efforts les plongent toujours plus profondément dans un tourbillon de perversion et de violence.

Le climax du film se produit lors d'une confrontation explosive entre Jeffrey, Frank et Dorothy, qui met en lumière les sombres secrets et les désirs refoulés de chacun des personnages. À travers cette confrontation, Jeffrey réalise la nature trouble et complexe de la vie adulte, ainsi que les ombres cachées qui hantent même les endroits les plus paisibles en apparence.

Personnages clefs :

Dorothy Vallens : Chanteuse de night-club dans la petite ville de Lumberton. Elle est impliquée dans une relation complexe et troublante avec un gangster local violent et pervers nommé Frank Booth. Dorothy est présentée comme une femme tourmentée, aux prises avec des traumatismes et des désirs refoulés. Elle est à la fois séduisante et vulnérable, exerçant une fascination magnétique sur le protagoniste du film, Jeffrey Beaumont.

Frank Booth : Personnage central, gangster local violent, imprévisible et profondément perturbé. Chef d'un groupe criminel à Lumberton, la ville où se déroule l'histoire. Il exerce un contrôle tyrannique sur son entourage, notamment sur Dorothy Vallens, la chanteuse de night-club, avec qui il entretient une relation perverse et abusive. Caractérisé par son comportement imprévisible et ses sautes d'humeur violentes. Il est obsédé par le pouvoir et la domination, et il exprime souvent ses désirs les plus sombres de manière brutale et destructrice.

Sandy Williams : Fille du détective Williams, un policier respecté de la petite ville de Lumberton, où se déroule l'histoire du film.Sandy est une jeune femme douce et innocente, mais également curieuse et perspicace. Sandy et Jeffrey développent une relation au fil de l'histoire, et elle devient sa confidente et sa complice dans son enquête sur les mystères qui entourent Dorothy Vallens, la chanteuse de night-club liée à des activités criminelles. Sandy

représente la pureté et la moralité dans un monde corrompu, et son personnage offre une perspective équilibrée sur les événements.

Sailor et Lula

Le film suit l'histoire d'amour tumultueuse entre Sailor Ripley, un jeune rebelle au cœur tendre, et Lula Pace Fortune, une jeune femme pleine de vie et de passion. Sailor vient de sortir de prison pour avoir tué un homme en légitime défense, et il est déterminé à retrouver Lula, l'amour de sa vie. Ensemble, ils entreprennent un voyage mouvementé à travers les États-Unis, fuyant les forces sombres qui cherchent à les séparer.

Dès le début du film, on assiste à la détermination de Sailor à retrouver Lula, malgré les obstacles qui se dressent sur son chemin. Leur amour est passionné et intense, mais il est également menacé par les dangers qui les entourent, notamment la mère de Lula, Marietta, qui est déterminée à les séparer.

Au fur et à mesure de leur voyage, Sailor et Lula rencontrent une série de personnages excentriques et souvent inquiétants, dont certains sont liés à leur passé tumultueux. Ils sont confrontés à des situations dangereuses et à des confrontations violentes, mais leur amour l'un pour l'autre reste inébranlable.

Le récit est ponctué par des moments de suspense, de romance et de mystère, avec des éléments surréalistes et des séquences de rêve qui ajoutent une dimension supplémentaire à l'histoire. L'atmosphère du film est teintée de nostalgie et de désespoir, mais aussi de moments de beauté et de tendresse entre Sailor et Lula.

Lost Highway

Le film s'ouvre sur Fred Madison, un saxophoniste, et sa femme Renée, qui vivent dans une maison isolée. Ils commencent à recevoir des cassettes vidéo mystérieuses de l'extérieur, montrant des séquences filmées de l'intérieur de leur maison. Bientôt, des événements étranges et inexpliqués commencent à se produire, semant le doute et la paranoïa dans l'esprit de Fred.

Un jour, Fred découvre le corps sans vie de sa femme Renée à côté de lui dans leur lit. Il est accusé de son meurtre et condamné à la peine de mort. Alors qu'il est en prison, Fred subit une transformation radicale : il se métamorphose en un jeune mécanicien nommé Pete Dayton, sans se rappeler ce qui s'est passé.

Pete commence une nouvelle vie en dehors de la prison, travaillant dans un garage et entamant une relation avec une femme nommée Alice. Cependant, les éléments de son passé tumultueux continuent de le hanter alors qu'il se retrouve impliqué dans des affaires criminelles et des événements étranges.

La frontière entre la réalité et le fantasme devient de plus en plus floue alors que les deux identités de Fred et Pete semblent se chevaucher.

Le film atteint son apogée lorsque Pete se retrouve confronté à des personnages sinistres et mystérieux, dont un mystérieux homme sans visage nommé Mystery Man, qui semble connaître ses secrets les plus sombres.

personnages et notions clefs :

Fred Madison : Personnage principal, il se retrouve piégé dans une série d'événements étranges et inquiétants. Lorsque sa femme est retrouvée morte, il est accusé de son meurtre et condamné à mort. La personnalité de Fred est complexe et tourmentée. Il semble tour à tour perturbé, confus et désespéré alors qu'il tente de comprendre ce qui lui arrive et de faire face à sa propre culpabilité.

Renée : Épouse de Fred Madison. Personnage enveloppé de mystère et de complexité, sa véritable nature demeure ambiguë tout au long du film. Son rôle est central dans l'évolution

de l'intrigue, notamment lorsque son meurtre présumé entraîne Fred dans une spirale de confusion et de désespoir.

Pete Dayton : Jeune mécanicien travaillant dans un garage. Il devient le protagoniste de l'histoire lorsqu'il prend involontairement la place de Fred Madison, le personnage principal du début du film. Lorsque Fred Madison est accusé du meurtre de sa femme, il se transforme mystérieusement en Pete Dayton, sans se rappeler de son ancienne identité. Il commence alors une nouvelle vie en dehors de la prison, ignorant totalement les événements qui ont conduit à cette transformation. Il est présenté comme un personnage plus jeune, plus naïf et plus innocent que Fred. Il devient rapidement impliqué dans des affaires criminelles, notamment lorsqu'il entame une relation avec Alice, la maîtresse d'un gangster local.

Alice : Celle-ci est jouée par la même actrice que Renée mais est différenciée par ses cheveux blonds, elle est la maîtresse d'un gangster local nommé Mr. Eddy, également connu sous le nom de Dick Laurent. Pete Dayton, le personnage principal après la transformation de Fred Madison, devient impliqué dans une relation amoureuse avec elle. Leur relation est tumultueuse et complexe, mêlée d'attraction et de danger, et elle est un élément clé de l'intrigue du film. Elle est présentée comme une femme séduisante et énigmatique, mais elle est également vulnérable et tourmentée par son propre passé.

Mr Eddy / Dick Laurent : Gangster local puissant et impitoyable, impliqué dans des activités criminelles variées. Il est le propriétaire d'un night-club et exerce un contrôle tyrannique sur son entourage. Son comportement est imprévisible et violent, et il utilise souvent la menace et l'intimidation pour obtenir ce qu'il veut.

Mystery Man : Apparaît de manière inattendue dans plusieurs scènes du film, souvent sans prévenir et avec une présence sinistre. Son visage pâle et impassible, associé à son apparence inhabituelle, contribue à créer une atmosphère d'inquiétude et de malaise. Il semble avoir une connaissance intime des secrets et des peurs les plus sombres des autres personnages. Il intervient de manière inquiétante dans la vie de Fred Madison, le protagoniste, et de Pete Dayton, son alter ego, semant la confusion et la terreur dans leur existence.

Andy : Andy est un ami de Dick Laurent (également connu sous le nom de M. Eddy). Il est lié à Renée/Alice. Dans le monde de Fred, il connaît Renée et semble avoir une relation étroite avec elle. Dans le monde de Pete, Andy connaît Alice, une autre identité de Renée.

Le salon d'Andy : Le salon est décoré de manière moderne et élégante, avec des meubles de haute qualité, des œuvres d'art contemporaines et des objets de décoration coûteux.
On y trouve un éclairage tamisé, créant une ambiance entre « chic » et sinistre. Le salon est spacieux, avec de grands canapés en cuir, des tables en verre et des tapis de designer. Le point important dans notre démonstration est que dans ce salon, un vidéo projecteur passe en boucle une vidéo pornographique montrant Alice / Renee dans un acte sexuel violent qui va jusqu'à ressembler à un « snuff movie ».

Mulholland Drive

Le film s'ouvre sur une scène où une femme brune aux cheveux longs, plus tard nommée Rita, elle survit miraculeusement à un accident de voiture sur la route de Mulholland Drive à Los Angeles mais a totalement perdu la mémoire de son identité. Elle rentre par effraction dans l'appartement de Diane, une femme blonde fraichement débarquée à Los Angleles pour tenter sa chance en tant qu'actrice. Rita ne se souvient que de son nom, et les deux femmes décident de mener une enquête pour découvrir sa véritable identité.

Betty, le nom que Diane adopte dans son fantasme, et Rita découvrent qu'une clé bleue trouvée dans le sac de Rita mène à un appartement où une scène de meurtre horrible a eu lieu. Pendant ce temps, un jeune réalisateur, Adam Kesher, se bat contre des pressions de la part de mystérieux hommes en costume pour choisir la distribution de son prochain film.

Alors que l'histoire progresse, les personnages de Diane se confondent avec les fantasmes de Betty, créant une ambiguïté troublante quant à ce qui est réel et ce qui est imaginé. Betty et Rita sont en quelque sorte des projections de Diane, reflétant ses désirs et ses peurs. L'appartement où elles mènent leur enquête devient le lieu où Diane confronte son propre passé tragique et les sentiments de culpabilité qui la hantent.

Le film explore différentes réalités qui se chevauchent et se contredisent. Les personnages semblent avoir plusieurs identités, comme en témoigne la confusion entre Rita et une actrice nommée Camilla Rhodes. Des éléments narratifs se répètent et se déforment, créant une atmosphère d'incertitude et de tension croissante.

La dernière partie du film révèle que la plupart des événements se déroulent dans un rêve troublant de Diane, qui imagine une réalité alternative où ses désirs les plus profonds sont réalisés. Cependant, ce rêve devient progressivement un cauchemar alors que la culpabilité de Diane la consume, et les frontières entre le fantasme et la réalité s'effondrent de manière spectaculaire dans un final déchirant et déconcertant.

personnages clefs :

Betty : Elle est l'un des personnages principaux du film et occupe une place centrale dans son intrigue. Au début du film, elle arrive fraîchement à Los Angeles avec des rêves de devenir actrice. Ell est représentée comme une jeune femme idéaliste, pleine d'optimisme et de détermination à réussir dans l'industrie cinématographique. Elle est pleine de vie et d'innocence, contrastant avec les aspects plus sombres et mystérieux de l'histoire. Son personnage est le fil conducteur qui guide les spectateurs à travers les différentes réalités et les mystères du film. Cependant, à mesure que l'histoire progresse, les frontières entre la réalité et le fantasme commencent à s'estomper. Betty elle-même devient le point focal de plusieurs interprétations de l'histoire, laissant les spectateurs perplexes quant à la véritable nature de son personnage et de son parcours. En fin de compte, Betty incarne à la fois l'innocence et la corruption, et son personnage joue

Rita : Rita est le nom adopté par une femme amnésique qui est trouvée par Betty. Elle devient un personnage central de l'intrigue alors qu'elle et Betty entreprennent une enquête pour découvrir l'identité de Rita et les circonstances de son amnésie. Elle est initialement présentée comme une femme mystérieuse et vulnérable, ne se souvenant que de son nom et cherchant désespérément à comprendre ce qui lui est arrivé. Son personnage est entouré de mystère et d'ambiguïté, et elle est liée à de nombreux éléments étranges et surréalistes qui peuplent le monde du film.

Inland Empire

Le film suit l'histoire d'une actrice hollywoodienne, Nikki Grace, qui décroche le rôle principal dans un mystérieux film intitulé *On High in Blue Tomorrows*. Le réalisateur du film, Kingsley Stewart, avertit Nikki que le scénario est maudit, car il s'agit d'un remake d'une production polonaise inachevée intitulée *47* qui s'est terminée dans la tragédie.

Alors que Nikki commence à tourner le film, elle se plonge dans son personnage et dans le monde étrange et tordu du cinéma. Elle se retrouve bientôt mêlée à des jeux de pouvoir, des complots et des relations complexes avec d'autres acteurs et membres de l'équipe.

Au fur et à mesure que le tournage progresse, la frontière entre la réalité et la fiction devient de plus en plus floue pour Nikki. Elle commence à vivre des expériences étranges et troublantes, où les limites du temps, de l'espace et de l'identité semblent se dissoudre.

Le récit est entrelacé de nombreuses sous-intrigues et de séquences apparemment non liées, souvent présentées de manière non linéaire et fragmentée. Ces éléments confèrent au film une atmosphère de confusion et de mystère, où le spectateur est invité à interpréter les événements de manière subjective.

Le film explore des thèmes tels que la dualité de l'identité, la nature de la réalité et les mystères de la création artistique. Il présente une série de motifs récurrents, y compris des images de lapins, de couloirs sombres et de visages déformés, qui ajoutent à son atmosphère étrange et inquiétante.

La saga *Twin Peaks*

Saison 1

La série commence par la découverte du corps sans vie de Laura Palmer, une adolescente populaire de la petite ville de Twin Peaks, située dans l'État de Washington. L'agent spécial du FBI, Dale Cooper, est envoyé pour enquêter sur ce meurtre. En arrivant à Twin Peaks,

Cooper se plonge dans le mystère qui entoure la mort de Laura, tandis que la communauté est secouée par le choc de cette perte.

Au fur et à mesure que Cooper et le shérif Harry Truman mènent leur enquête, ils découvrent les secrets sombres et les intrigues complexes qui se cachent sous la surface de la ville en apparence paisible. Les suspects se multiplient, et chaque personnage révèle des facettes de sa personnalité qui compliquent l'affaire. Entre-temps, des éléments surnaturels et mystérieux commencent à émerger, y compris des visions étranges et des rêves prophétiques de Cooper.

La saison 1 se termine sur un cliffhanger intense alors que Cooper est attaqué par un mystérieux individu en costume, tandis que d'autres événements énigmatiques se produisent à Twin Peaks.

Saison 2

La saison 2 reprend l'enquête sur le meurtre de Laura Palmer, mais elle s'élargit pour explorer davantage les intrigues et les relations entre les habitants de Twin Peaks. De nouveaux personnages sont introduits, et de nouvelles histoires se tissent, souvent entrelacées avec les événements de la saison précédente.

L'enquête sur le meurtre de Laura Palmer se poursuit, avec des révélations choquantes et des rebondissements inattendus qui jettent une lumière nouvelle sur les mystères de la ville. Les relations entre les personnages sont mises à l'épreuve, et des alliances improbables se forment alors que chacun cherche la vérité derrière les événements troublants qui se déroulent à Twin Peaks.

La saison 2 culmine dans une série de révélations et de confrontations dramatiques, aboutissant à la résolution de l'enquête sur le meurtre de Laura Palmer. Cependant, de nouvelles questions surgissent et de nouveaux mystères se profilent à l'horizon, laissant les habitants de Twin Peaks et les téléspectateurs en proie à une incertitude persistante sur le destin de la ville et de ses habitants.

Twin Peaks Fire Walk With Me

Le film se déroule avant les événements de la série télévisée. Il explore les derniers jours de Laura Palmer, la jeune fille dont le meurtre a été le point central de l'intrigue de la série.

L'histoire commence avec des séquences troublantes montrant des agents du FBI, notamment l'agent spécial Chester Desmond, enquêtant sur la mort mystérieuse d'une jeune fille à Deer Meadow, une ville voisine de Twin Peaks. Les événements de Deer Meadow semblent être liés à ceux de Twin Peaks, introduisant un élément mystère dès le début du film.

Ensuite, le film se concentre sur les derniers jours de Laura Palmer à Twin Peaks. On découvre la vie secrète et troublée de Laura, marquée par des abus sexuels, la toxicomanie et des relations dangereuses. Ses interactions avec les autres habitants de Twin Peaks, y compris sa meilleure amie Donna Hayward et son petit ami Bobby Briggs, mettent en lumière les complexités de ses relations et la profondeur de ses tourments intérieurs.

Le film culmine dans la nuit de la mort de Laura Palmer, révélant les circonstances choquantes qui ont conduit à sa disparition tragique : son père, sous la forme de Bob, la tue après l’avoir violée et torturée.

Saison 3

La saison 3 reprend l'histoire 25 ans après les événements de la saison 2 et du film "Twin Peaks: Fire Walk With Me". L'agent spécial du FBI, Dale Cooper, est toujours coincé dans le monde parallèle connu sous le nom de Black Lodge, tandis que son double maléfique, surnommé "Mr. C", erre dans le monde réel.

L'histoire s'ouvre sur le retour de Dale Cooper dans le monde réel, mais avec une twist : son esprit est emprisonné dans le corps d'un homme nommé Dougie Jones, tandis que son double maléfique Mr. C poursuit ses propres desseins diaboliques.

Pendant ce temps, à New York et dans le Dakota du Sud, de nouveaux mystères émergent alors que d'anciens personnages font leur retour et de nouveaux personnages sont introduits. Les habitants de la ville sont confrontés à une série d'événements étranges et inexplicables, notamment des meurtres et des phénomènes surnaturels.

L'intrigue se développe à travers une série de sous-histoires entrelacées, chacune explorant différents aspects de l'univers étrange et mystérieux de Twin Peaks. Des éléments surnaturels et symboliques abondent, ajoutant une dimension de mystère et de complexité à l'histoire.

La saison 3 culmine dans une série de révélations choquantes et de confrontations dramatiques alors que les différents fils narratifs convergent vers une conclusion épique. Des questions sont répondues, mais de nouvelles énigmes émergent, laissant l'histoire de Twin Peaks ouverte à l'interprétation et à la spéculation.

personnages et notions clefs :

Black Lodge : lieu surnaturel et mystérieux qui occupe une place centrale dans l'univers de la série. Il s'agit d'une dimension parallèle, souvent décrite comme une sorte d'enfer ou de monde spirituel, où les forces du bien et du mal s'affrontent. Peuplée de personnages énigmatiques, dont le nain dansant, le géant, et l'homme manchot, qui sont souvent associés à des visions et à des prophéties.
Les règles de la réalité semblent être suspendues, et le temps et l'espace semblent se comporter de manière non linéaire. Souvent représentée comme un lieu de pouvoir où les forces du mal cherchent à manipuler et à corrompre les habitants de Twin Peaks et d'ailleurs. Les personnages qui entrent dans la Black Lodge sont souvent confrontés à leurs peurs les plus profondes et à leurs désirs les plus sombres, et certains ne ressortent jamais.

Également associée à des symboles et à des motifs récurrents dans la série, notamment le sol en damier noir et blanc et la présence d'un rideau rouge mystérieux.

Boite en verre : Élément important de l'intrigue et de l'atmosphère mystérieuse de la série.
La boîte est placée sur une table basse dans une pièce vide, et Sam est chargé de la surveiller attentivement. Il est prévenu de ne jamais quitter son poste de surveillance, car des événements étranges pourraient se produire. La boîte est également équipée de caméras de sécurité qui enregistrent en continu ce qui se passe à l'intérieur.

Au fil des épisodes, la boîte en verre devient le centre d'une intrigue mystérieuse alors que Sam commence à développer une relation avec une collègue nommée Tracey. Ils commencent à observer la boîte ensemble, et lorsqu'ils décident de faire l’amour devant ils sont de l'apparition d’une figure spectrale qui sort de la boite et les déchiquete littéralement.

Son rôle précis et sa signification exacte restent en grande partie ouverts à l'interprétation, ce qui ajoute à l'énigme et à la fascination entourant cet élément de l'histoire.

Bob : Il est décrit par l'artiste comme « l'abstraction qui représente le mal » : un esprit maléfique et une entité démoniaque qui hante la ville de Twin Peaks et ses habitants. Il est initialement présenté comme l'assassin de Laura Palmer, mais il est révélé plus tard qu'il est en réalité une entité surnaturelle qui possède des gens et les pousse à commettre des actes de violence et de perversion. Il utilise souvent des hôtes humains pour accomplir ses méfaits. Le personnage de Bob est associé à des images cauchemardesques, notamment sa représentation sous la forme d'un homme aux cheveux longs et gris avec un sourire diabolique. Il apparaît souvent dans les rêves et les visions des habitants de Twin Peaks, semant la terreur et la confusion partout où il va. Bob incarne les thèmes du mal, de la possession et de la folie.

The Little Man from Earth / Le Bras : Souvent représenté sous la forme d'un homme de petite taille avec des vêtements rayés et une expression énigmatique. Il parle d'une manière cryptique, utilisant des phrases et des symboles qui sont souvent difficiles à interpréter.
Dans la série, le Little Man semble être un guide ou un intermédiaire pour les autres personnages, offrant des indices et des conseils cryptiques sur les événements à venir. Il est souvent associé à des visions et à des rêves, apparaissant dans les rêves des personnages principaux et leur offrant des aperçus du monde surnaturel de la Black Lodge.

Dans la saison 3, le Bras est représenté sous une forme différente, car l'acteur Michael J. Anderson, qui avait précédemment joué le Little Man, n'a pas repris son rôle pour cette saison. À la place, le Bras est représenté comme une version étrange et mécanique du personnage original. Il apparaît comme une structure de métal, du tronc d'un arbre et de machines, avec une douille pour une tête et une lumière rouge clignotante à la place d'un visage.

Judy : Élément mystérieux et ambigu qui est introduit dans la saison 3, Judy est mentionnée à plusieurs reprises dans la série, mais sa véritable nature et son rôle exact restent en grande partie ouverts à l'interprétation. Certains indices suggèrent que Judy pourrait être une entité maléfique semblable à Bob, ou même une force supérieure et mystérieuse qui se cache dans l'ombre.

Judy est souvent associée à des phénomènes surnaturels et à des événements étranges qui se produisent à Twin Peaks et dans ses environs. Son nom est souvent murmuré avec une certaine crainte et respect par les personnages qui semblent en connaître l'existence, mais ses véritables intentions et objectifs demeurent obscurs.

Dale Cooper / Bad Cooper : Dale Cooper est un personnage central et emblématique. Il est un agent spécial du FBI envoyé à Twin Peaks pour enquêter sur le meurtre de Laura Palmer, qui est le point central de l'intrigue de la série. Il est connu pour ses méthodes d'enquête peu conventionnelles, son amour du café et ses enregistrements de dictaphone adressés à sa secrétaire, Diane. Cooper est un personnage complexe, doté d'une intuition remarquable et d'un sens profond de la morale et de la justice.

Cependant, dans la saison 3 de la saga Cooper est confronté à son double maléfique, souvent appelé « Bad Cooper » ou « Mr. C». Ce double est une manifestation corrompue de Cooper, créée par les forces sombres qui opèrent à Twin Peaks. Bad Cooper est un personnage sinistre et calculateur, dépourvu d'empathie et prêt à commettre des actes de violence pour atteindre ses objectifs.